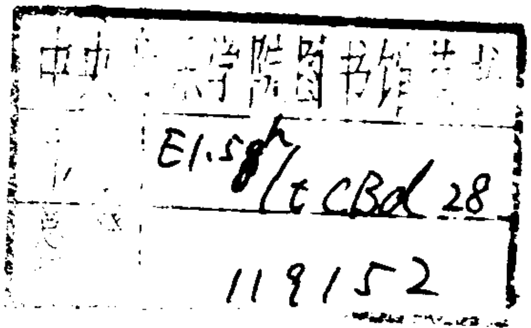
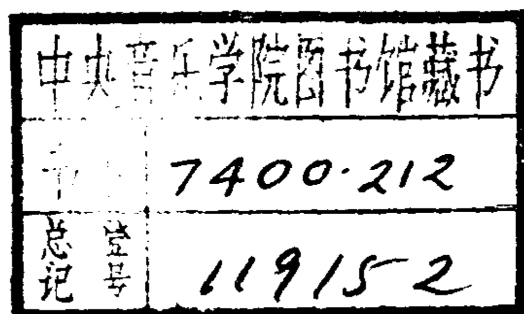


目　　次



他的生平

亨德尔一族起源于西里西亚[2]。祖父瓦伦丁是布雷斯劳地方一位铜匠店老板。父亲格奥尔格是一位兼外科医生的理发师，最初隶属于萨克森军队，后转隶瑞典军队，然后转隶法皇，最后则专替萨克森奥古斯都公爵私人办事。他非常富有，1665 年在哈雷购买了一所美丽的住宅，这私宅至今仍留存于世。他结婚两次；1643 年娶了一个理发师的寡妇为妻（她比他年长 10 岁，生育了 6 个子女）；1683 年再娶一个牧师的女儿，她比他年幼 30 岁，生子女 4 人，其中第二个便是格奥尔格·弗雷德里克。

父母二人均出身中产阶级，这阶级在十七世纪是培植天才和信仰的一块大好沃土。亨德尔外科医生是一个魁伟、庄重、严厉、精力充沛、忠于职守、富正义感、待人接物极其和蔼的人。

从他的画像看来，他那剃得很光滑的硕大的脸颊上，带着一副不苟言笑的神气。头抬得很高，眼神略带愠怒，鼻子很大，嘴巴生得可爱然而显得固执；一卷卷白色长发垂在肩上；黑帽，花边领，黑缎子上衣：简直是当时国会议员的一副气派。母亲性格的坚强并不弱于父亲。她自己的父母均出身宗教家庭，精神上与《圣经》结下了不解之缘；所以她禀有勇敢沉着的气质。当鼠疫蔓延全国的时候，她特别表现出了这种勇气：她的姊妹和哥哥都因鼠疫而暴卒，父亲也受到了传染，但她不愿离开病人，反而沉着地留在家里。那时她已经订了婚。——除去漂亮的仪表（这是亨德尔所没有的，而他也从不为这感到不安）以外，这一对坚强的父母把他们壮健的体魄，把他们的敏锐的智慧和常识，把他们对工作的热忱和百折不

挠的冷静而安详的精神一齐遗传给了这个杰出的儿子。

*　　　*　　　*

格奥尔格·弗雷德里克·亨德尔在1685年2月23日星期一[3]诞生于哈雷。那时他父亲已经63岁而母亲才只34岁[4]。

哈雷城的政治地位很奇特。它原来属于萨克森选侯；后来由于威斯特伐利亚条约的关系，割让给勃兰登堡选侯；而实际上在萨克森奥古斯都公爵活着的时候，它还是向他纳贡，直到1680年奥古斯都公爵逝世后，哈雷才名副其实地归诸勃兰登堡。1681年，大选侯到哈雷来接受朝拜。亨德尔生下来算是普鲁士人；但是他的父亲却为萨克森公爵办事，并且一直与奥古斯都的儿子约翰·阿道夫保持着联系。自从哈雷并入普鲁士以后，约翰·阿道夫便把他的宫廷迁到了邻近的魏森费尔斯。因此亨德尔幼年时代便接受了萨克森和普鲁士两种文化的影响；萨克森的文化更贵族化，对他的影响也较大。这时大部分艺术家都随着公爵迁往魏森费尔斯。海因里希·许兹便是在魏森费尔斯生长和逝世的[5]；亨德尔最初发觉自己的创作动力也是在那个地方，而这孩子的职业也是在那里确定下来的。格奥尔格·弗雷德里克早熟的音乐倾向曾经因他父亲的反对而略受挫折[6]。这刚毅的外科医生不仅是反对艺术家这门职业，而且对这门职业根本存着深恶痛绝的心理。顽固的德国人差不多都有这种心理。在30年战争之后那些懈怠的年代里；由于许多艺术家不足为训的行为，因而音乐家这门职业也受到了轻视[7]。此外，十七世纪时代德国中产阶级对音乐的看法与十九世纪时代法国中产阶级的看法大不相同。他们认为音乐仅仅是一种娱乐品，并非一种正当的职业。当时许多大师，例如许兹、罗森弥勒、库瑙等，在他们献身于音乐之前，或为律师，或为神学家；有时甚至身兼两职。亨德尔的父亲希望他儿子从事法律工作；但是等亨德尔到魏森费尔斯去过一趟以后，他父亲的反对意见才扭转了

过来。因为公爵听见七岁的亨德尔弹奏风琴，立刻召见他父亲，并嘱咐他不要妨碍这孩子的显著的音乐才能。以往别人也曾这样劝过，他总不以为然，但同样意见出于公爵之口，他就毫不犹豫地欣然接受了；虽然他没有明确放弃对儿子的主张（在他的头脑中仍旧存留着他那一套要儿子当律师的期望），但他终于同意让亨德尔学音乐。回到哈雷以后，他便为亨德尔延聘了一位全城最好的教师——风琴家弗雷德里希·威廉·察豪[8]。

*　　　　*　　　　*

察豪是一个胸境开朗的人，也是一个优秀的音乐家，他的伟大在身后多年才为人们赏识[9]。他对于亨德尔的影响极大。亨德尔自己也不加以隐讳[10]。他的影响分两方面：第一是他的教学方法，第二是他的艺术气质。马特宗[11]说："他在艺术上的成就是很高的，他的天才焕发，给人的影响也很大。"

*　　　　*　　　　*

亨德尔对于察豪备极崇敬，简直无法向他表露出自己的深情和爱慕。最初这位老师竭力给他打下一个完善的和声学基础，然后把他的思路引向艺术的创作方面；教他如何用最完整的形式把乐思表达出来，并且提高他的趣味。察豪藏有许多意大利的和德国的乐谱；他把各国的不同写作方法解释给亨德尔听，指出每一个作曲家的优缺点；为了使教学上做到理论与实践同时并进，他常常给亨德尔做各式各样的练习题。

这种欧洲式的渊博的教育并不着重于某一种音乐风格，而是兼收并蓄，使学习的人可以吸收各个派别的优点；试看亨德尔的认识和实践，甚至他的天才的本质，哪一样不是集各种风格的大成！"在他终生小心保藏的一本1698年所写的抄本上，"克里赞德尔说，"抄得有察豪、阿尔贝蒂、费罗柏格、克里格、克尔、埃布纳、斯特

朗格等人的咏叹调、合唱曲、随想曲和赋格曲等；这些曲谱都是在他跟察豪学习时抄下来的。”亨德尔终生忘不了这些前辈大师，在他最著名的作品里，常常可以发现这些大师的显著影响[12]。在当时，库瑙的钢琴作品才出版了最初几卷，毫无疑问地，亨德尔在跟察豪学习的时候必然看到过这些作品[13]。

此外，察豪对于斯蒂芬尼的作品[14]似乎也颇为熟悉，斯蒂芬尼后来曾经像父辈似地关心过亨德尔；而对于汉堡的戏剧音乐运动，察豪也以同情态度委身其中。因此年轻的亨德尔能够获得德国古今音乐的活知识，都该归功于他的老师；在这位老师的指导下，他吸取了已往的许多复调音乐大师的全部奥妙，也吸取了汉诺威与汉堡的德意派的那种清新而富于表情的美丽旋律。

察豪在性格上和艺术上所给亨德尔的影响，并不亚于他的教学方法。人们会震惊于他的作品[15]与亨德尔的作品之间的那些关连之处；因为在个性和风格上它们极相像。动机、音型和题材的酷似还在其次[16]，师生二人具有同样的艺术本质，同样轻松愉快的感情，而没有巴赫那种虔诚专注和沉思冥想的气质，更不像巴赫那样深思熟虑，钻进心灵深处，与他的上帝——悄悄地和孤独地——交往。察豪的音乐是一种空间性极大的音乐，像一幅光彩夺目的壁画，和我们在意大利教堂的圆穹上所看见的那些十六、七世纪的壁画一样；但是察豪的作品所含蓄的宗教意味比这些画来得浓厚。他的音乐像钢丝弹簧似地来回跳跃。有气象庄严的凯旋题材；有勇往直前、气势劲拔、光辉而愉快的胜利进行曲；还有田园风的主题、清丽与闲逸的梦想曲[17]、舞曲和用长笛伴奏的歌曲，带着希腊的情趣[18]，细致的技巧，自我陶醉的怡悦，委宛曲折的旋律、艳腔的卖弄、清晰的音韵，和飘浮在小提琴宛如涟漪的琶音伴奏[19]上的颤音。让我们把这两个特点结合起来——英雄的和田园的，战士的军歌和欢乐的舞曲——然后你才会领略到一幅亨德

尔风的画面：在胜利大军之前，以色列人和妇女跳着舞。从察豪的音乐中，你可以找出亨德尔那不朽的《哈利路亚颂》的轮廓；这些巨大的音响表达出他们的欢欣；声势雄伟的《阿门颂》是那整个神剧的皇冠，正像是罗马圣彼得大教堂的圆顶[20]。

除此以外，察豪对器乐有一种显著的爱好[21]，由于这种爱好，他把器乐与声乐的独唱结合起来，而且常常把歌喉想像为一种乐器，配上其他乐器，交织成一件华丽而谐美的衣裳。

总括起来说，这是一种广博胜于亲切的艺术，一种新生的艺术；虽然其中并不缺乏感情[22]，但是最主要的还是安详、壮健和愉快——完全是一种乐观的音乐，像亨德尔的作品一样。

的确，他简直就是亨德尔的缩影，但是在宽度上较亨德尔差，创作的意境也略见贫乏，特别是发展的能力较弱。他缺乏亨德尔在庞大结构里那种万马奔腾的雄壮气势；而这种气势的支持，还需要更坚强的力量。察豪在他创作的道路上显得有些畏缩；他没有亨德尔那样的生命力，但是他却更天真、更爽朗、更具备孩子般的纯洁和宗教似的优雅[23]。自然，察豪是亨德尔所真正需要的老师，在历史上有许多名人都幸而碰到了这样的老师（例如拉法尔的老师为桑提，贝多芬的老师为尼费）。心地善良、纯朴、爽直、虽然略欠风趣，但却指出一道坚定而不过分强烈的光亮，使学生能够安然地幻想，全心全意信赖他的友爱的导引，他并不想驾御学生，而只想尽力把星星之火扇成巨焰，把音乐的小溪疏浚成天才的洪流。

在追随察豪学习的时期，亨德尔曾经访问过柏林。他拜谒了他以前的保护人萨克森选侯，随后又去拜谒另一位新的保护人勃兰登堡选侯。这次访问的年代大约是在1696年，亨德尔那时正11岁，他的父亲因病没有陪他一同前往。

在大选侯与摄政王频年战争之间，柏林宫廷在艺术上曾经有

过一个极短时期大放光芒。由于汉诺威的索菲娅之女——选侯夫人索菲娅·夏洛特的赞助，音乐盛极一时。她把意大利最好的演奏家、歌唱家和作曲家[24]都罗致到自己的身边。她建立了柏林歌剧院[25]，甚至在宫廷里还举办过几次音乐会。毫无疑问这些都只是表面的现象。她对于音乐的爱好可以说是一时的兴之所至，而非出于真诚。艺术对于她不过是一种欢娱的排遣；所以在她去世以后，柏林的音乐盛会便解体了。但是这风气点燃了美丽的意大利艺术之火，虽然只是那样昙花一现，却让亨德尔这孩子初次接触了南欧的音乐[26]。这个孩子在皇亲国戚面前把古钢琴弹得如此杰出，以致勃兰登堡选侯希望他能做他的御用乐师。他向亨德尔的父亲表示愿意把这孩子送到意大利去完成学业。但是被这老人家拒绝了。"他固执而傲慢，"梅因沃林说，"不愿意他的儿子这样年轻便受到宫廷的束缚。"他以为自己风烛残年，希望能再见见自己的孩子。

亨德尔回来了。但是已经太迟了；在途中，他得悉他的父亲已经在 1697 年 2 月 11 日逝世的噩耗。从此在他学音乐的道路上消失了一个主要的障碍，但是他非常尊重他父亲的愿望，所以他还是勉强自己继续学习了几年法律。在读完高等学校法律课程以后，他于 1702 年 2 月 10 日入哈雷大学法学院，那时距离他父亲去世已经整整五年了。

在当时，哈雷的大学生活是颇为混乱的。但是尽管这样，在那个大学里的思想上和宗教上，依然存留着一种紧张的空气。神学院是虔敬派的中心[27]，学生们热中于宗教仪式，以致弄得心神恍惚。但是亨德尔一向不偏不倚，既能置身于肉欲享乐之外，而又不沉溺于这种神秘的冥想；他虽信宗教，但并不入迷。况且，一个艺术家不太轻易接受虔敬派的传道，因为这些宗教的热忱对于艺术往往是一种压抑。甚至像巴赫这样的人，虽然本性是一个虔敬派，

但是由于一般虔敬派在某些显著场合中仇视音乐的缘故[28]，他也曾经公开反对过他们。亨德尔不投入神秘主义，还有另外一个更强烈的原因。

宗教不是他的行当；法律自然也不是他的事业。但是他的老师托马苏斯却是全德国最出色的教授；这位老师是巫术案件中的辩护律师[29]，也是法律教学法的改进者，他对于德国的风土人情极有研究，敢不断地抨击大学里那些粗鄙愚蠢的积弊，并且还敢与他们那种阶级观念、迂腐、无知、虚伪以及法律与宗教上的苛刻行为，公然采取对抗的态度。这样一位老师的教诲倘若还不能把亨德尔留下来从事于法律工作，这当然不是老师的过失：因为，在当时，全德国没有比这更生动的教诲的了；也没有谁更能为年轻人展开这样一个丰富的活动范围的了。我们可以相信像贝多芬那样的音乐家听了这样的教诲也决不会一无感染。但是亨德尔却是一个纯正的音乐家；他简直就是音乐的化身；除了音乐以外，在他的脑子里没有第二件事情。

在法学院期满的那一年，他在哈雷找到了一个风琴师的职位：这是一个比路得派还要严格的改革派教堂，在那里工作的风琴师必须皈依这个新教。当时亨德尔年仅17岁[30]。这一件简单的事情说明了亨德尔虽然学的是法律，但是在哈雷城的音乐界中，他已经博得了何等样的权威地位[31]。他不只是一位风琴师，同时也是改革派学院的教授；一星期担任两小时声乐课程；从这个学院里，他挑选出最有天才的学生，组成一个声乐和器乐团，每星期日在城内各个教堂演唱。在演唱节目内，有圣咏歌、圣诗，经文歌、清唱剧等——每一个星期日的节目都是不同的。要想学习写得快而且好，那么这确实是一个极好的学校。亨德尔创作上的多产性便是在那里形成的[32]。当时他所写的几百首清唱剧，一首也没有留存下来[33]。但是有一点是可以肯定的，那就是他没有忘记过

任何东西，在他的记忆中，他保留了许多乐思足供日后写作之用；从那个时候起一直到他晚年，早期的乐思仍然留存于他的脑中。这并不能归功于他工作的速度，而应归功于他思想的统一以及他对完美的追求。

自此以后，亨德尔不再与哈雷教堂、也不再与学校签订年约。在他担任风琴师的时期中，他已经衡量过自己的创作力，再不愿使它受到束缚；他现在需要的是一个更宽大的活动余地。1703 年春天，一方面由于本能的驱使，一方面由于老师察豪的选择[34]，他离开了哈雷前往德国的歌剧都市汉堡。

汉堡是德国的威尼斯。它是一个远离战争喧扰的自由城镇，艺术家和富户的避难所，北欧的商业中心，一个通行各国语言特别是法国话的世界性的都市；它经常与英国和意大利保持联系，尤其和威尼斯联系更密，虽然后者是它的竞争对象。英国的思想通过汉堡而传播全德。德国最早的报纸便是在这里出版的[35]。在亨德尔时代，汉堡和莱比锡在德国文化界上声誉相等。音乐在这里所受到的重视，全德国没有第二个地方可以和它相比[36]。艺术家与富商的交往甚密。许兹的学生克里斯托夫·贝恩哈特在这里创办了一个著名的音乐家协会，而且在 1677 至 78 年间，设立了第一家德国歌剧院。这不是一家专为皇族款待宾客而用的贵族歌剧院，而是一家无论在精神上和价目上都相当平民化的群众歌剧院。这是以意大利特别是以威尼斯剧院为榜样而建立起来的，但是这两个剧院的精神却极不相同。威尼斯歌剧院所演出的多半是古代神话和历史题材的幻想传奇剧；而汉堡歌剧院则不顾当时社会风尚的冶荡和趣味的粗鄙，仍然保持着一种古老的宗教规范。汉堡歌剧院揭幕于 1678 年，首次演出约·泰勒的《世界的创造》。作曲者是许兹的学生。从 1678 年到 1692 年，在这剧院里演出了许多宗教剧；其中有些含有寓言的意义，而另外一些则以《圣经》为依

据。在某些题材里，我们已经可以预见到亨德尔的未来的神剧[37]。这些作品虽然软弱无力，但是它们总算是走在建立真正的德国戏剧艺术的正确的道路上。有一位诗人埃尔门霍斯特牧师似乎曾经有过这样的想法，想把古典艺术形式的价值[38]放进这些宗教性的歌剧里去。不幸，当时社会的信念正在衰颓之中；教会方面除了一小部分因为感觉到抓不住人心而采取积极态度以外，大部分都采取闭关自守的方式。在汉堡社会里有两部分人：一部分（占大多数）厌倦于宗教，他们希望在剧院里寻欢作乐；另外一部分人是虔诚的，他们认为歌剧是撒旦的作品，是“魔鬼的秽物”[39]，因而不愿和歌剧发生任何瓜葛。在这两部分人之间发生了很强烈的斗争，于是宗教性的歌剧便倒了霉。最后一次演出是在1692年。当亨德尔到达汉堡的时候，正是那骄奢淫佚和放浪形骸的“魔鬼的歌剧”盛行的时候。

我曾经在另一本书里[40]讲到汉堡歌剧史上的这一段时期；汉堡歌剧的黄金时代是在1692年到1703年之间。汉堡具备许多创办一家良好歌剧院的有利条件：譬如有许多富户愿意出资；还有一个人数虽少而素质极佳的乐队；以及进步的布景艺术、富丽的舞台装置和机关、著名的诗人、极有地位的音乐家。最难得的是这些诗人和音乐家相聚一堂，正如马特宗所说的“彼此均能了解”。在这些诗人中，有来自沃尔芬比特尔并深受法国剧院影响的布雷赞德，有被克里赞德尔称为德国的米塔斯塔肖[41]的波斯特尔。最脆弱的还是歌唱部分。汉堡歌剧院有很长一段时期没有职业歌唱家。剧中的角色是由学生和职工、鞋匠、裁缝、水果贩和才能很差而品德更糟的女人们担任的；而一般职工觉得还是由自己来扮演女角要方便得多。无论男人和女人对于音乐同样茫然无知。一直到1693年，汉堡歌剧院在大指挥家西吉斯蒙德·库塞的指导之下才幡然改观，这位指挥家按照法国式样改进了乐队，同时再

按意大利方式革新了歌唱。在他的心目中，法国是以卢利为代表，他自己曾在巴黎跟随卢利学了6年。意大利则以1689年至1696年间住在汉诺威的、写过10出歌剧的一位艺术家为代表；这位艺术家便是来自威尼斯的斯蒂芬尼。

意大利和法国的双重榜样，再加上库塞个人的影响，造就了汉堡歌剧院最好的歌剧作家莱因哈德·凯泽。不管他的性格和知识如何，凯泽这个人的确是有些天才的[42]。

当亨德尔抵达汉堡的时候，凯泽还不到30岁，但是他的声望已经达到了最高峰。从1695年起，他便担任汉堡歌剧院的指挥，到1702年年底，升为歌剧院总管；他才能很高，但缺乏教养；放浪不拘，喜欢逸乐，同时是德国歌剧院的专制统治者；其实当时的艺术家都是这样，只知寻欢作乐，沉溺于物质享受之中。在他初期的歌剧内，显出卢利[43]和斯蒂芬尼[44]的影响。但是，在这些外来的影响中，还是很容易看出他自己的个性。卢利的一般信徒不十分重视乐队的表现力，而且常常为了歌声[45]而牺牲乐队，但是凯泽却与他们大不相同，他对于器乐的色彩非常敏感。正如他的崇拜者和批评者马特宗一样，凯泽相信单用乐队也可以表达情感[46]。

此外，他是朗诵调的大师；简直可以说德国的朗诵调是他创造的。他极端重视朗诵调，并且说一个聪明的作曲家在处理朗诵调的表情时总感觉到比创作咏叹调更困难[47]。他想照顾到它的精确、重音、标点、生动的气韵，而不损及音乐的美。他的"咏叹朗诵调"介乎法国的滔滔不绝的"朗诵调"和意大利的"对话朗诵调"之间；而且可以说是巴赫的朗诵调的一个范例[48]。马特宗认为即使把巴赫和亨德尔计算在内，凯泽也可以算得是这方面的大师。——但是凯泽真正的卓越的才能倒是在旋律的创作上。在这方面，他可以说是德国的第一流艺术家，也可以说是十八世纪初叶的莫扎特。他具有丰富而迷人的灵感。马特宗说："他真正的天性

是善良的，可爱的……”在他的创作生活里，他自始至终能把闲逸的情趣生动地描写出来，而其艺术手法之高，无人能望其项背。他的旋律的风格比亨德尔进步得多——不仅限于这一段特殊的时期，在他一生中任何时候都是这样——而且是自由、率真、愉快的。这不是亨德尔型的歌剧的对位风格，而是近乎哈塞的(他完全是受的对位法训练)、曼海姆派交响乐作家的和莫扎特的对位风格。虽然亨德尔更伟大、更完美，但是像凯泽的旋律中那些美妙生动的音，他是没有的——美妙得像田野里小花的清香[49]。凯泽喜爱通俗歌曲和田园风光[50]，但是他也知道如何达到古典悲剧的最高潮，有几首他所写的庄严而悲哀的咏叹调简直就像是出于亨德尔的手笔[51]。凯泽当时给了亨德尔许多教导和规范，而后者也很快地接受了下来[52]；但是凯泽也给了他好些坏榜样。最坏的便是不采用民族语言。当波斯特尔和朔特主持汉堡歌剧院的时候，他们不主张采用意大利语言[53]，但从凯泽升任总管以后，他把一切都改变了。在他的歌剧《克劳迪斯》(1703)里，他作了第一次大刀阔斧的尝试，把意大利语言和德意志语言混合了起来。这对他来说，纯粹是在卖弄技巧，正同他在序言里所说的一样，他想让人们知道他有能力在意大利语言的领域内与意大利人一较长短。他丝毫没有顾到这会对德国歌剧产生多大的损害。亨德尔仿照他的榜样，在初期的几出歌剧里，也把德意两种文字写的咏叹调混在一起[54]。凯泽后来虽然不再写意文歌词的歌剧；但他的乐剧已失去了根基和观众。这种错误一经铸成，尽管他们有天才，德国人就此轻视了凯泽和亨德尔这两个作曲家所写的歌剧。

1703年夏天，亨德尔来到汉堡。在剑桥费兹威廉博物院里有一幅托尔恩希尔所画的亨德尔肖像，从这幅画上，我们可以看出他当时的容貌：长长的、相当安详的脸面，大而严肃的眼睛，笔直的大

鼻子，宽广的前额，似乎生气的嘴巴，厚厚的嘴唇，双颊和下颚长得很饱满，头竖得很直，没有假发，戴着一顶方帽，颇有瓦格纳的丰采。他到达汉堡后结识的第一个朋友马特宗便这样说过："他具有饱满的精力和坚强的意志。"当时马特宗正22岁[55]，比亨德尔大4岁；他出身于汉堡的富户，学问渊博，能操英语、意大利语和法语；他所学的是法律，但音乐的根基却极佳，能奏各种乐器，而且还能写歌剧，这些歌剧的脚本、音乐和演员均由他一人包办。最重要的，他是一个理论专家和德意志音乐的最有力的批评家。他洁身自好，爱憎分明，他具有一种非常健全的、诚挚的、热烈的精神，我们可以说他是音乐界的布瓦洛[56]或50年前著《戏剧学》的莱辛[57]。他一方面反对经院派的惯例和以自然为名的抽象的科学，并且肯定了"赏心悦耳的，方能算为音乐[58]。"在废止旧学说（首调唱名法与教会调式）和确立近代音乐理论体系的工作上[59]，他尽了不少力量。在另一方面，他又是德国艺术和德意志民族精神的战士。从莱辛那里，他获得了他的爱国主义、他的强烈的独立自主的意志和他的急躁，这种急躁的程度猛烈得近乎粗暴。在他所有著作内，他高呼着"反对庸俗"[60]。他有一本著作，题名为《音乐的爱国者》(1728)。

1722年，他创办了最早的德国音乐杂志《音乐评论》[61]。他终身为健全的理性、为真正的音乐智慧、为打入心灵深处而不是萦回于耳际的音乐、为用美丽的思想和旋律来打动和加强人们心灵的音乐而坚强奋斗[62]。在音乐里，他看到一种宗教似的意义[63]。以他深邃的修养、对古代艺术理论的知识和法国及意大利重要作品的熟谙，还有他与德国重要作家如凯泽、亨德尔、约·塞·巴赫等人的关系，再加上他丰富的实际经验、尖锐的批判力、强烈的爱国心、生动流畅的文笔，他实在足以被认为德国的伟大音乐教育家，而实际上他在这方面确实很好地完成了任务。当时德国艺术家之

所以分散，作品之所以时兴时衰，主要是由于缺乏一种政治上的统一的支持，以致音乐浮沉于那些小城市和小圈子的一时的风尚里。50年来，马特宗一直是德国音乐的唯一保护人，四面八方和各式各样的思想集中在他身上，然后再从他身上产生一种影响，反射到全国各地去。他就是这样子把凯泽的思想保留了下来；如果没有他，凯泽的思想就必然会湮没。是他替我们保存下来——这些都是十八世纪音乐史上不朽的宝藏——然后归纳在他不朽的著作《凯旋门》里[64]。在他那个时代，他的影响极大。他的著作为乐队指挥、合唱指挥、风琴家和教师们确立了规范。

他的评论，还有他对歌唱风格和舞台表演的意见，都产生了同样的效果。他具有真正的"剧场"感情。他认为舞台表演应该有生命，他相当重视哑剧，认为它是"一种无声的音乐"[65]。他对于德国歌剧演员和合唱队员中间那些恶劣不堪的演技和智力的贫乏表示不满；他还要求作曲家在写作时应该常常想到演员的动作。"了解演员在舞台上的面部表情，"他说，"常常可以变成好的乐思的泉源[66]。"这是一个真正了解剧场艺术者所讲的话[67]。此外，马特宗在音乐上的成就非常之高，但在用文字来配合音乐的工作上，他做来仍未尽如理想。他想在保持双方独立性的原则下把音乐和文字结合起来，但结果还是只能做到灵魂胜于躯殼，旋律胜于文字。他所写的文字是音乐的躯殼；思想是灵魂；旋律是照耀在灵魂上的阳光，是笼罩着整个灵魂的美妙的气氛。对于这个伟大、聪明而且大胆的批评家，我们已经说得很多了，他有许多缺点，可是也有许多长处。年轻的亨德尔遇到这样一位导师，纵然两个人都太主观、太自负，以致不能长久交往，但对于亨德尔这该是多么重要的一件事。

马特宗在汉堡对亨德尔竭尽地主之谊。他介绍亨德尔到歌剧

院，到音乐会；通过他的关系，亨德尔第一次与英国发生联系，后来英国便成为亨德尔的第二故乡[63]。他们时常互相帮助：亨德尔在风琴上、在赋格和对位上、特别是在即兴作曲上，已经有非凡的能力。他把自己的知识分给马特宗，而马特宗则帮助他改进他的旋律风格。马特宗认为亨德尔在旋律写作上能力很差。亨德尔在当时写了许多旋律，"啊，长得不得了"，还有一些没有结尾的清唱剧，其中既无性灵独到之处而又缺乏好的品趣，但和声却很完整[69]。这是值得注意的，亨德尔本来并没有旋律写作的秉赋，而今日我们却公认他为旋律写作的天才。我们无须认为那些朴实美丽的旋律会毫不费力地从他的脑中涌现出来。贝多芬的旋律似乎都出于性灵的自然流露，但它们无非是他经年累月不断思索、刻意经营的结果。亨德尔之所以完全掌握了旋律上的表情，也是通过了多年的严格锻炼；在学写旋律的过程中，他像一个初学的雕刻家，雕塑了许多美丽的形象，既不故意弄得错综复杂而又不半途而废。

亨德尔与马特宗过了好几个月的亲密而友好的生活[70]；亨德尔经常到马特宗那儿去共餐。在1703年7、8月间，他们一起到吕贝克去听著名的风琴家巴克斯特赫德[71]演奏。这时巴克斯特赫德想退休，而且正在找寻一个继承者。这两个年轻人很佩服他的才能，但是他们不愿继承他，因为要想得到他的风琴师的职位，就必须要先娶他的女儿[72]。马特宗说："他们两人谁也不想要她。"——两年后，在去吕贝克的路上，他们也许会遇到另外一位年轻的音乐家，这位音乐家跟他们一样也是去拜访巴克斯特赫德；但是这位音乐家却又跟他们不同，他不是坐马车，而是可怜地步行去的；这位音乐家便是约·塞·巴赫[73]。巴克斯特赫德对十八世纪德国音乐家具有一种磁铁似的吸引力，再没有任何其他事情比这一点更能使我们认识到他在德国音乐上的重要性。皮罗曾相当详细

地讨论到巴克斯特赫德对约·塞·巴赫的风琴风格的影响。我则认为亨德尔在神剧风格上受巴克斯特赫德的影响并不亚于巴赫，不过影响的性质不同而已[74]。

从圣马丁节一直到圣诞节[75]，巴克斯特赫德每逢星期天在圣玛丽教堂举行他那著名的音乐晚会；这些晚会是他应那般热爱音乐的吕贝克商会会员之请而举办的[76]。他为这些晚会写了相当多的清唱剧[77]。既然创作对象是音乐会的听众，而不是为宗教仪式，因此他认为写作时有迎合大众趣味的必要。亨德尔后来也遇到类似的情形；于是同样的需要使得他们采用类似的技巧。巴克斯特赫德在他的这些乐曲里避免应用他所擅长的那种绮丽而错综的复调音乐[78]。他不寻求别的，只是追求清晰、愉悦和动人的布局，甚至趋向描写音乐。他宁愿放弃自己之所长来加强他的表情；这样在内容的丰富上固然有所损失，然而在力量上他却另有收获。他创作中那种主调音乐的性质，那种通俗、明朗而美丽的旋律结构的干净俐落[79]，那种节奏的坚定和那种动人心弦的乐句的反覆，在在都是亨德尔型的特征。他那种色彩浓重、明暗对比非常强烈的绘画手法，在合奏中取得了壮丽凯旋的效果[80]。与亨德尔的艺术一样，这是一种高度的、为大众所喜爱的音乐。

巴克斯特赫德的先例过了很久才在亨德尔的作品里显露出它们的影响。从吕贝克回来后，他好像忘记了巴克斯特赫德的作品。但是事实却并不然，他是甚么也不会忘记的。

在1703年8月底，亨德尔参加汉堡管弦乐队，担任第二小提琴师。他喜欢在同事中开玩笑，常常装成一副愚昧无知的样子。马特宗说[81]，"他装得像一个白痴似地，仿佛连1 2 3 4 5都数不清。"那一年在汉堡，歌剧院演出了凯泽的«克劳迪斯»，其中有好些乐句深深印入了亨德尔的惊人的记忆之中[82]。

当音乐季节过去以后，马特宗到荷兰去旅行；而亨德尔趁他这

位青年顾问不在的时候，大大地发挥了一下自己的个性。他结识了诗人波斯特尔。这位诗人已经年迈多病，而且因宗教问题而感到苦恼；他早已放弃了歌剧脚本的写作，除掉圣诗以外，不愿再写其他任何作品；但是这次却破例地替亨德尔写了《圣约翰耶稣受难曲》的脚本。亨德尔把它谱成乐曲，在1704年复活节前周演出[83]。马特宗由于亨德尔和他的私交疏远而大为愤怒，他严厉地批评亨德尔的这部作品，但措辞却很公正[84]。在这部作品里，纵然有某些地方充满热烈的感情，纵然合唱部分极富戏剧性，但就整个说来发展却不平衡，有些地方缺乏良好的趣味。

从这时起，亨德尔与马特宗的友谊便决裂了。亨德尔开始认识了自己的天才，他不愿意再忍受马特宗的保护。他们之间的误会后来又因其他事故而益形加深，终于两人争吵起来，几乎酿成命案[85]。在1704年12月5日歌剧院中一场争吵之后，他们约定在汉堡市场举行决斗，亨德尔差一点被刺死：马特宗的剑刚好刺中他衣服上的一颗大铜钮扣；接着这两个朋友互相拥抱在一起。后来由于凯泽的调解，在亨德尔第一出歌剧《阿尔米拉》预演的时候，两人重新携手合作[86]。这出歌剧初次演出于1705年1月8日，成绩斐然。亨德尔的第二出歌剧《尼禄》[87]紧跟着演出于2月25日，成绩及不上《阿尔米拉》。那一年冬天的歌剧节目全由亨德尔一手包办。这是一个很好的发轫。的确太好了，以致引起了凯泽的妒忌。但是汉堡歌剧院渐渐衰败了；凯泽也甘心促成它的衰败。凯泽过着一种享乐放荡的生活；环绕着他的那些艺术家也与他竞相寻欢作乐。只有亨德尔一个人不染这种习气；他工作勤奋，生活俭朴，只在必需品上化一点钱[88]。自从他的两出歌剧演出成功以后，他辞去了乐队里第二小提琴师和钢琴师的位置，只继续担任教课；这时他的作曲家的声望已经与教课的声望并驾齐驱了。凯泽觉得不安。亨德尔蒸蒸日上的声望触犯了他的自尊心。然而他

的妒忌真是愚不可及的了。他身为歌剧院总管，应该主持演出通俗作家的作品，应该与成名作家保持联系，但是妒心一发往往会埋没了理智。他改编《阿尔米拉》和《尼禄》，为的是想打击亨德尔[89]；只因没有机会把自己的歌剧全部刊行，他立刻把其中最动人的独唱部分抢先印出来[90]。但是不管他抢得怎样快，他的失败却来得更快。在他的歌剧咏叹调曲集出版之前，他不得不逃之夭夭。这是1706年年底的事情[91]。亨德尔从此与他不再相逢了。

凯泽替汉堡歌剧院带来了灾害，亨德尔对于这个城市已经无所留恋了。歌剧院管理权落到一个市侩的手里；为了要赚钱，他演出许多音乐闹剧。他确曾约请亨德尔写过一出叫做《佛洛林多与达芙尼》的歌剧，但是在上演的时候，被他改得支离破碎。据他在脚本的序里说："窜改的原因是为了怕音乐使听众厌倦"；他更为了怕一般听众嫌它太严肃，又把一出用粗俗的德文台词编成的闹剧《快乐的婚礼》穿插进去。我们完全可以想像得到亨德尔对于这被窜改的作品感觉不快，所以在演出的时候，他没有出席，反而离开了汉堡。大约在1706年秋天，他启程前往意大利[92]；到了意大利却又并不能特别引起他的兴趣。说来也奇怪——但在艺术史上不乏其例——这个后来迷于意大利，而且采用了美丽的意大利风格在欧洲音乐界建功立业的人，当时竟会对外国艺术发生厌恶。当《阿尔米拉》上演的时候，他认识了意大利多斯加纳大公爵的兄弟乔瓦尼·梅迪西大公[93]。亨德尔对意大利音乐家毫无兴趣这件事，使梅迪西大为惊奇；他买了一本最好的意大利音乐选集送给亨德尔，并且表示愿意带亨德尔到佛罗伦萨去听这些作品的演出。但是亨德尔竟然拒绝了，而且说他在这些作品里实在找不出什么值得大公这样颂扬之处，也许只有天使唱起来才能使这些平凡的作品好听一些[94]。其实，不仅亨德尔一个人特别轻视意大利。他

的那一代，尤其是汉堡的德国音乐界都是这样。然而在那个时期以前和以后，意大利音乐都曾迷住了整个德意志。甚至哈斯勒、许兹、哈塞、格鲁克和莫扎特都曾长期而且热诚地去访问那个国家，但是在另一方面，约·塞·巴赫、凯泽、马特宗和台列曼却从来没有到那里去过。汉堡的音乐家们确实有意于吸取一些意大利的艺术，同时他们却又不愿受到意大利派的束缚；他们志在创立一种不受外国影响的德意志风格。这种雄心应该加以赞扬。亨德尔同样抱着这种宏愿，汉堡歌剧院有一段时期也曾支持过这个企图，但是后来等到歌剧院突然崩溃以后，亨德尔觉得时移势殊，已无法培养起德国音乐听众的趣味，于是他不得不违背本意，转而着眼到那个德国艺术家们常去的隐庇所——意大利。前辈音乐家纵然轻视意大利，但在这个国家里，音乐可以自由发展，可以独立生存，不致受到像汉堡虔敬派的那种横加阻挠。而且在意大利所有的城市中，在意大利的各个社会阶层中，弥漫着一种爱好音乐的风尚；环绕在音乐四周围的还有其他兴旺的艺术、高度的文化、欢愉明朗的生活；当许多意大利贵族道经汉堡与亨德尔交往的时候，他已经熟悉了这些情况。

他启程了，走得非常匆忙，朋友们一点也不知道。他甚至没有向马特宗告别。

他抵达意大利的时候并不是最幸运的时期。那时，由于西班牙王位继承问题所引起的战争正如火如荼进行着；1706年冬，在路过威尼斯的时候，亨德尔遇见了从伦巴底大捷中退到后方来休养的尤金大公和他的参谋。但是亨德尔不曾在威尼斯停留，他一径前往佛罗伦萨，而且在那里居住到年底[95]。

毫无疑问，他记住了梅迪西大公所许下的诺言。这些诺言是否会如亨德尔所希望的那样有效呢？这是禁不住要令人怀疑的。多斯加纳大公爵之子费迪南德是一个音乐家。他善于弹奏古钢

琴[96]；他在普拉托里诺自己的别墅里造了一座歌剧院；他选择脚本，向作曲家提意见，与亚·斯卡拉蒂经常通讯，但是他的趣味始终不高。他认为斯卡拉蒂的风格太高深。他要求他写一些轻松的，如果可能的话，写一些比较轻快通俗的音乐[97]。他并没有承继他的祖先梅迪西那种吹毛求疵的性格。在音乐上，他舍不得化钱。他决意不聘斯卡拉蒂做他的教堂乐正；当这位大艺术家因为经济困难而向他请求援助的时候，他却回答道："他将为他祈祷"[98]。在费迪南德与亨德尔交往的时候，我们难以相信他会在经济上慷慨大方，更何况亨德尔的声望还远不及斯卡拉蒂。当亨德尔初次拜访的时候，费迪南德对他相当冷淡。大公在这新世界中显然有些落伍。他应该去赶上时代。亨德尔确乎写过一些清唱剧，但是，只有一部富有戏剧性的清唱剧《鲁克里希亚》在意大利非常流行，后来又流行到德国[99]。它几乎完全是德国风格。

1707 年 4 月，亨德尔从佛罗伦萨到罗马去过复活节。但是，当时的罗马对他也不见得有利。罗马的大歌剧院早在 10 年前被教皇英诺森十二世认为有伤风化，下令拆毁。1700 年以来，音乐家们才感觉到情势稍有转机，不料 1703 年发生了一次可怕的大地震，哀鸿遍野，满目荒凉，宗教性的忏悔运动又风起云涌[100]。甚至在 1709 年亨德尔旅居意大利的整个时期中，罗马就不曾演出过一次歌剧。另一方面，宗教音乐和室内乐则极为流行。在头几个月，亨德尔住在罗马倾听并研究这些宗教音乐，而且尝试编写同样性质的作品。在这段时期内，他完成了《拉丁圣诗》[101]。由于梅迪西为他准备的介绍信，他得以参加罗马的沙龙。他在沙龙里逐渐成名，主要是由于他在键盘上的技巧，而不是由于他的作曲才能。他在罗马一直住到 1707 年秋天[102]。10 月回到佛罗伦萨，他在那里首次演出他的《罗德吕哥》。那时亨德尔在意大利已经差不多住了一年，他开始写一出意文台词的歌剧。他的勇气收到了效果，《罗

德吕哥》是成功的。通过这出歌剧，亨德尔得到大公爵的宠幸，也获得女主角维多丽亚·塔奎尼的垂青[103]。由于这第一次胜利的鼓励，他决心到威尼斯去碰碰运气。

威尼斯在当时是意大利音乐的都城。从某一方面来看，它简直是歌剧的王国：第一家群众性的歌剧院已经建立了50年，后来又陆续开设了15家；在狂欢节的时候，每天晚上同时有7家歌剧院开演。在音乐学院里，每天晚上总有一次音乐聚会，有时一晚上竟有两三次之多。教堂里每天举行音乐礼拜和音乐会，一演奏便是好几小时；有好几个乐队、好些风琴和无数大小圣咏团[104]。医院里星期六和星期天都举行音乐晚祷。还有一些专为妇女设立的音乐学院，专门教授孤儿们或教授一些歌喉宛转的女孩子们唱歌。管弦乐与声乐演奏会也常常举行。这时全威尼斯就像疯了一样。威尼斯浸淫在音乐之中，整个生活都和音乐交织了起来；生活变成了一种周而复始、循环不已的欢乐。

当亨德尔到达威尼斯的时候，意大利最伟大的音乐家亚力山德罗·斯卡拉蒂正准备在圣约翰·克吕苏斯通剧院上演他的主要作品《密特吕岱特·幼帕托尔》，这是一出戏剧价值和音乐价值同样崇高的、罕有的意大利歌剧。当亨德尔遇见斯卡拉蒂的时候，是否是在威尼斯？我们不知道，但是无论如何几个月后当亨德尔在罗马遇到他的时候，那时亨德尔正与他的儿子多梅尼科[105]的友谊甚笃。亨德尔在威尼斯还结识了许多别的人，这些交往注定了他生活上的转变，汉诺威奥古斯都大公和英国驻威尼斯全权大使曼彻斯特公爵都是音乐的热烈爱好者，他们两人都很赏识亨德尔。毫无疑问，亨德尔第一次被邀请前往汉诺威和伦敦必然是在这个时候。

纵然威尼斯之行对于亨德尔的前途有所帮助，但是至少眼前对他并没有甚么益处。亨德尔无法在七家歌剧院中找到任何演出

机会[106]。他觉得在罗马还会幸运些；于是在1708年3月初，他便回到了那里[107]。《罗德吕哥》演出后，他的声望不胫而走，竟先他而抵意大利。所有意大利商人均以接待他为荣。他成为罗士波里侯爵的座上客，这位侯爵以他在埃斯奎利诺的花园作为文艺学院的复兴之地[108]。亨德尔周旋于这些杰出的意大利文学家艺术家和显贵之间，觉得极为相得。文艺学院这个组织用友爱精神团结了许多贵族[109]和艺术家，其中有亚·斯卡拉蒂、科列里、帕斯奎尼和马采罗[110]。在红衣主教奥托波尼[111]的晚会里，也聚集了同样一些社会名流。在奥托波尼的教廷里和在文艺学院里一样，每星期一举行音乐会或诗歌朗诵会。这位红衣主教是教皇圣堂的主事，他供养着全意大利最好的乐队[112]和席斯丁礼拜堂的歌手。在文艺学院也有一个人数众多的乐队，由科列里、帕斯奎尼或斯卡拉蒂指挥。在那里常常举行音乐和诗歌的即兴创作。这些聚会引起了诗人们和音乐家们之间的竞赛[113]。亨德尔为奥托波尼教廷音乐会写下他的两出罗马神剧——《复活》和《时间与真理的胜利》[114]，实际上这是两出变相的歌剧。在亨德尔一生中，这许多意大利清唱剧[115]也许最能代表这一时期的特徵；从它里面我们可以找到文艺学院这一个小团体的影响：这种作品流传得很广，早在1715年前，约·塞·巴赫便曾经抄录过一份[116]。亨德尔在罗马住了3、4个月。他与科列里、斯卡拉蒂父子过从甚密，特别是跟多梅尼科一块举行过许多次技术上的竞赛[117]。另外，他跟帕斯奎尼可能也一块演奏过；他曾经听见帕斯奎尼在圣玛丽亚教堂弹过好多次风琴。他对梵蒂冈生活很感兴趣，许多人想劝他信奉天主教，但是他拒绝了。教皇与德皇尽管在宗教上水火不相容，但是当时罗马教廷还是采取了一种宽容友善的态度，所以亨德尔虽然拒绝信奉天主教，但这拒绝还不致改变这年轻的德国路得教徒和他的保护人与红衣主教之间的友谊。他这样喜爱罗马，简直不愿

离开；一直到战争迫近这个城市的时候，他才不得不于 1708 年 5、6 月间前往那不勒斯。他离开台伯河那可爱的河岸、亲切的城墙和清丽的流水时的悲伤，流露在一首叫做帕顿查的意大利清唱剧里。

在他抵达那不勒斯以后不久，亚·斯卡拉蒂也于七载暌违之后回到了那里[118]。

凭着他与斯卡拉蒂的友谊和文艺学院会员的资格，亨德尔踏入了那不勒斯的上层社交界。从 1708 年 6 月到 1709 年春天，他在那不勒斯差不多住了一年，享受着隆重的招待；据梅因沃林说："每天供奉珍馐以外，还有一座华厦和一辆马车听任他支配使用。"意大利生活的柔情缱绻可能腐蚀了他，可是他却并没有把大好光阴白白地消磨掉。他在意大利养成了一种对于绘画的强烈爱好[119]。他不仅吸收了科列里的风格，而且他还用一种独具匠心的、修养很高的美术笔法来尝试作出各种不同的风格，借以满足那不勒斯那种世界性的社会的好奇心。这时来自西班牙和法兰西的两派风格正在那不勒斯互相角逐。亨德尔跟斯卡拉蒂一样，对于孰胜孰败毫不关心，只是致力于参用这两种风格的写作[120]。他对意大利的通俗歌曲颇感兴趣，曾经把卡拉布里亚的乡间的笛子曲调记录了下来[121]。他为那不勒斯的文艺学院写下了美丽的小夜曲《阿西士与迦拉提亚》[122]。最后，他很幸运地博得了那不勒斯总督——格吕马尼红衣主教的欢心。这位总督是威尼斯人，威尼斯的圣格吕苏士托莫剧院便是他家里的私产。他替亨德尔的歌剧《阿格吕皮纳》写脚本，亨德尔就在那不勒斯完成了一部分谱曲工作。这两个人的合作使得亨德尔的歌剧毫无阻碍地在威尼斯演出。

亨德尔在春天的时候离开那不勒斯，回到了罗马。在罗马奥托波尼红衣主教的教廷里，他遇见了阿·斯蒂芬尼主教；这位主教身兼各种奇怪的职位：一方面在汉诺威宫廷里任乐正，同时又接

受许多德国大公的不同的秘密任命[123]。斯蒂芬尼是他那个时代修养最高的音乐家之一。可能是在一块儿去威尼斯的路上，他与亨德尔建立了牢不可破的友谊。在1709至1710年狂欢节开始的时候，亨德尔的《阿格吕皮纳》演出于威尼斯圣格吕苏士托莫剧院[124]。演出成绩出人意料。梅因沃林说亨德尔像风暴似地征服了他的观众。采声不绝于耳，观众的欢呼和兴奋简直无法描写出来。这歌剧的华丽的风格像雷霆似地震慑着他们。意大利人发现亨德尔是一位最有才能的演奏者，所以他们才对他这样欢呼。《阿格吕皮纳》是亨德尔的意大利歌剧中最富旋律美的一部作品。那时候的威尼斯可以使一个人名闻遐迩，也可以叫一个人身败名裂。因此这一次圣格吕苏士托莫剧院的演出盛况传遍了全欧洲的音乐界。那年整个冬天亨德尔一直留在威尼斯；他好像还没有决定到哪儿去。照常情说，他似乎应该到巴黎去[125]。他既熟谙法语[126]，而且对于法国悲剧的最美丽的素材深感兴趣[127]。以他的适应力、拉丁的气质、线条的清晰、雄辩、逻辑和对于形式的爱好，他一定会欣然接受法国的艺术传统，而且会以一种锐不可当的精力来运用它[128]。但是正当他在威尼斯犹豫不决的时候，他遇到了汉诺威的贵族们，其中有一位叫做克尔曼塞格男爵的邀请他一块儿回德国去。斯蒂芬尼本人也很慷慨大方地把他汉诺威宫廷乐正的位置让给了亨德尔。于是亨德尔便到汉诺威去了。

汉诺威公爵的爵位是由克里斯蒂安·路易、格奥尔格·威廉、约翰·弗雷德里克和埃内斯特·奥古斯都四兄弟依次继承的[129]。这四兄弟均深受法国和意大利的影响。他们一生中大部分时间消磨在国外，特别是在威尼斯。格奥尔格·威廉降低身分，娶了一个法国普瓦图的贵族少女伊埃莱诺拉·多布累斯为妻。约翰·弗雷德里克受过路易十四的补助，后来变成天主教徒。1672年他以凡

尔赛为榜样，在汉诺威造了一座歌剧院。他很聪明地把莱布尼茨请到他的国内[130]，并设法留莱布尼茨久居那里。最后，他死在去威尼斯的途中。埃内斯特·奥古斯都在1680年继承他的爵位，他是斯蒂芬尼的保护人。他娶了那位美丽聪慧的索菲娅为妻；这位夫人是一位有王权的公主、斯图亚特王朝詹姆斯一世的继女、法国帕拉坦选侯的姑母、笛卡儿的朋友、伊利莎白公主的姊妹[131]。她也是莱布尼茨的朋友和通信者，后者很崇拜她。她具有敏慧的天赋，通晓七国语言，博览群籍，天性爱美。她的侄女蒙太涅夫人说，"在天赋上没有人能超过她。"她的头脑很清醒，而且肯直言不讳，她自认为是一个具有优越感和智慧的爱美的唯物论者[132]。她的丈夫并不怎样看重她，因为他自己既能干而又喜欢夸张。在德国汉诺威宫廷中，这是一对最有修养和最出色的夫妇[133]。两人都爱好音乐，但是除了意大利以外，埃内斯特·奥古斯都好像从来不知道世界上其他地方也有音乐；他身为汉诺威大公爵，其实可称他为"威尼斯大公爵"，因为他经常住在威尼斯，而且从不愿离开那儿太久[134]。

汉诺威人民开始议论纷纷。要想把他们的公爵留在国内，他们所想到的唯一办法便是在自己的地方建筑一座华丽的歌剧院，使威尼斯的各种奇观和盛会也可以举行。这个办法是对的。埃内斯特·奥古斯都很热心地赞助这个计划，于是这座全德国最漂亮的歌剧院[135]便在1687年到1690年间，由许多意大利匠人修造了起来。斯蒂芬尼被聘为这座歌剧院的乐正[136]。阿·斯蒂芬尼是历史上最奇特的人物之一[137]。他在1653年诞生于威尼斯附近卡斯特夫朗科的一个穷人家里，最初在圣马可教堂圣咏团里唱歌，后来由塔顿巴赫伯爵在1667年携往慕尼黑[138]。塔顿巴赫曾经做过纯罗马风格的大师厄·伯纳贝的学生。斯蒂芬尼既择定以宗教为职业，而且为了将来可以做到方丈[139]，所以他同时还受到文

学、科学和神学各方面的完备的教育。他被派为宫廷风琴师和音乐指导。从1681年起，他所写的好些歌剧在慕尼黑演出(特别是1685年演出的《塞维俄·图利俄》[140]),自此以后，他的声望便传遍了全德国。汉诺威大公爵把他请到他的宫廷里去。1689年汉诺威的崭新的歌剧院落成，揭幕时演出了斯蒂芬尼的一出歌剧。据说这歌剧中的爱国题材《狮心王亨利》[141]是由索菲娅公爵夫人供给的。后来紧跟着一连串演出了15出歌剧[142]，演出的场面和乐曲在德国流传之广令人惊诧。库塞曾把它们当作意大利歌曲典范介绍给汉堡，凯泽就取了它们中一部分作为范本。亨德尔在10年以后也曾取法于凯泽。但是这歌剧院在汉诺威的寿命不长。只有公爵一个人喜欢它。索菲娅公爵夫人不大喜欢这种艺术[143]。比起当时的巴蕾舞剧和假面剧来，歌剧未免逊色。更何况斯蒂芬尼另有使命——在奥格斯堡条约中，埃内斯特·奥古斯都站在德皇这一边。为了酬答他的忠诚，德皇封他为选侯;但是在当时帝国的混乱状态之下，情势一时不易澄清，必须要派一位全权大使到各个大公那里去。由于斯蒂芬尼是一位天主教方丈，比较容易缓和汉诺威新教宫廷与天主教宫廷之间的关系[144]，所以大使的任务便落到了他的身上。——当斯蒂芬尼很好地完成了大使的任务以后，汉诺威大公爵在1697年为他请得了选侯的称号。这位惊人的外交家同时建立了有关歌剧的写作方法。但自1698年埃内斯特·奥古斯都去世后，他便专心搞他的政治工作，不再写歌剧了。1703年，他受命为宗教会议主席帕拉坦选侯的枢密顾问官。同时教皇英诺森二世在1706年封他为史匹迦主教[145]。帕拉坦选侯又任命他为施赈官，而且负责办理致布朗斯威克大公爵的意文与拉丁文的函牍。从1708年11月到1709年4月，斯蒂芬尼住居罗马，教皇赐予他很多荣誉：封他为宫廷主教、御前助手、卡拉拉圣斯蒂芬诺主教、驻德意志北部的教皇代表，管理帕拉坦、布朗斯威

克和勃兰登堡的教务[146]。我们已经知道他是在这个时候遇到亨德尔的。对这样一个非常人物的生平作一番扼要的叙述确实很有必要，因为他同时兼任方丈、主教、教皇代表、诸侯们的枢密顾问官和大使、风琴家、乐正、音乐批评家[147]、首席演员[148]以及作曲家等身分——，我们扼要地介绍他的生平不仅是为了他那饶有兴味的个性，而且是为了他对亨德尔发生过很大的影响的缘故。

斯蒂芬尼的艺术特征在于他完全掌握了唱歌的技巧，凭着这点，他的成就超过同时代的其他音乐家。一般意大利人纵然都熟谙唱歌的技巧，但在曲调上谁也不像他那样写得合乎人声——不管是为了表情或为了使歌声与伴奏相应谐和，斯卡拉蒂不欢喜充分运用人声，达到它的极度——因此，在斯蒂芬尼的作品里，正如戈尔德施米特[149]所说的："简直像是歌唱家自己执笔写的。"他的作品最足以代表黄金时代的意大利歌曲，亨德尔在"美声"(bel canto)上那种高雅的情致应该归功于斯蒂芬尼作品的影响。事实上斯蒂芬尼的歌剧并不能靠着这种技巧而永垂不朽。从戏剧观点来看，他的歌剧极其平淡，表达不够深刻，过于拘泥于歌词音调上的细节，可以说仅是一种为歌唱家而作的歌剧[150]。它们透露着一种奇特的和声的气质和一种对位的活泼，与卢利那种近乎主调音乐的写作方法显然不同[151]。斯蒂芬尼最主要的成就，乃是他的室内声乐曲，特别是他的二重唱[152]。这些二重唱的形式不同，长短也不同。有的只须从头至尾唱一遍。有的则采用"回复"的形式。有的是包括朗诵调独唱和二重唱的真正的清唱剧。有的则为一些连续的曲调，构成一种短小的歌集。这种形式的写作从许兹和伯纳贝一直发展到亨德尔和台列曼，但其内在的结构大致相同：首先由第一声部单独歌唱第一乐句，提示出整个曲子的像诗一般的感情；接着第二声部或用齐唱或在高八度上重复这个主题；等唱到第二主题的时候，第一声部和第二声部从齐唱里分

开，采用一种自由处理的卡农形式；然后回到第一主题，结束全曲。在二重唱获得更大发展的时候，第一主题采用小调，随后出来的第二主题则用大调；在大调里容许尽量卖弄技巧；然后小调主题重新出现。这些作品富有一种可爱的旋律美和一种相当深刻的表情。在比较轻快的题材上，斯蒂芬尼具有斯卡拉蒂那种流利的娴雅和绮丽的幻想。在他悲哀的作品里，其成就之高堪与许兹、普罗文扎尔[153]、甚至约·塞·巴赫等诸大家媲美。他是十七世纪音乐史上最伟大的抒情作家之一[154]。他的这些二重唱在同类作品中树立了风格。斯蒂芬尼在音乐上的地位可以跟佛·巴托洛米奥[155]在绘画上的地位相比——两人同样用完整的技巧和不屈不挠的精神，从限制严格和缚手缚脚的形式中去探寻创作的规律：巴托洛米奥在一幅仅有三四个人的画面上找到了人物的匀称和风景的线条的谐和；而斯蒂芬尼则把他全副机智、创造力和艺术，都集中在多少受到一些限制的二重唱形式上。这两位宗教艺术家都具有一种明朗的手法；两个人都很自信，同样博学和朴实无华，却又同样缺少热情。他们的心灵高尚、纯洁和超脱，志在为他人开辟道路。正如克里赞德尔所说，“亨德尔所走的就是斯蒂芬尼的道路，但是亨德尔的步伐更大。”

* * *

1710 年亨德尔在汉诺威只住了一个很短的时期。在他就职不久，他接到许多来自英国的邀请，因此他请假而且获准到英国去。他取道荷兰，在 1710 年秋末抵达伦敦。那时他正 25 岁。英国音乐的全盛时期刚好中断。15 年前，英国丧失了最伟大的音乐家亨利·珀塞尔，他死时只有 36 岁[156]。

珀塞尔在他短促的生命中，写了相当多的作品：包括歌剧、清唱剧、宗教乐曲和器乐曲等。他是一个受过教养的天才，对卢利、卡里西米和意大利奏鸣曲极有研究，但仍然保持英国风味，他具有

写作流华的旋律的天赋，而且从来不肯与不列颠的民族精神失去关联。他的作品娴雅而细腻，比卢利写的要畅丽得多。他是音乐上的范·戴克[157]。他的一切都极其优美、精练、流畅，只是略显"贫血"。他的艺术是自然的：浸透了乡村生活的气息，而这种乡村生活实为英国作家的灵感的泉源。所有十七世纪的歌剧与他的歌剧比起来，没有谁的旋律比他的旋律更新颖、更有灵感、更通俗。这位迷人的艺术家的体质非常文弱、单薄，他的性格有些近乎女性，既软弱而又缺少精力。他的诗人般的憔悴是他最叫人同情的地方，同时也是他的弱点，使他不能用亨德尔的那种毅力在艺术上更跨进一步。他的大部分作品都缺乏后劲。他从来不去冲破那使他不能尽善尽美的最后一关。他的乐曲是一种天才的初稿，其中带有奇特的缺陷。他写了许多歌剧，都是草草了事的作品；在这些歌剧里，器乐部分和歌曲的处理方式拙劣得出奇——例如终止用得不恰当；节奏很单调，和声结构的滥用；以及在规模较大的曲子里，缺乏生气，有精疲力竭的感觉。这些，使他无法达到他崇高理想的终点。但是我们还应该承认他应有的地位，在音乐上他是一个最富诗意的人物——虽然常常笑容满面，总带着一些悲戚——我们可以说他是大病初愈的莫扎特的缩影。在他的音乐里不容任何鄙俗和粗暴侵入。他那些直接从心里流露出来的迷人的旋律，反映出最纯洁的英吉利的灵魂，充满着微妙的和弦、动人的不协和音、七度音程和二度音程的冲突、大调与小调之间的平衡，带着一种淡青色的精细而变幻的"微差"，朦胧而略嫌晦涩，像从一层薄雾里透出来的春天的阳光[158]。他只写过一出真正的歌剧，就是那完成于 1680 年的《狄多与伊尼阿斯》[159]。其他戏剧性的作品为数颇多，但均属于一种戏剧配曲的性质，其中以 1691 年为德来顿的《阿瑟王》而作的那一曲最美。这种乐曲近乎插曲性质。如果把它去掉，很会影响主要剧情。英国人没有耐性倾听从头至尾都是歌唱

的歌剧；在亨德尔时代，艾迪生在他的《旁观者》中曾经鼓吹过这种民族的厌恶。

幸而亨德尔对于歌剧的看法完全不同，而且他的个性与珀塞尔的个性大相径庭；由于后者的个性，亨德尔简直没有机会从这位前辈的天才中有所获益。亨德尔既然到了这个陌生的国家，再加上他根本不懂这个国家的语言和国情，他势必至于要借重这位英国大师来作为他的南针。因此在他们两人之间产生了一些类似的地方。帕塞尔的颂歌常常给人一种印象，觉得它们是亨德尔的清唱剧和神剧的初稿。我们可以从珀塞尔的作品里找到同样结构的风格、同样对比的乐章、器乐色彩、大合奏和独奏。某些舞曲[160]、某些充满亢奋的节奏和雄伟的喇叭吹奏曲[161]，都出现在亨德尔之前，然而它们跟帕塞尔自己一样只是昙花一现。珀塞尔的个性和他的艺术却是迥然不同的。像许多当时的优秀的音乐家一样，他被亨德尔吸收过去，正如同一条小溪消失在大河里。但是无论如何在这小溪里有一种英国特有的诗意，这诗意是亨德尔全部作品所没有，也不可能有的。

自从珀塞尔逝世后，英国音乐的泉源便枯涸了。外国因素侵入了英国音乐界[162]。清教徒对英国舞台的再度攻击，使一般民族艺术家更趋于沮丧和消沉[163]。全盛时期的最后一位大师约翰·布洛，本是一位声望和成就都很高的艺术家，他的个性纵然有一些阴晦和萎缩，但仍卓越不凡和富有表现力——终于意志消沉，退入他的宗教信念之中[164]。

在英国作曲家匮乏的时候，意大利人乘虚而入[165]。有一位皇家教堂老乐师托马斯·克莱顿从意大利带回一些歌剧脚本、总谱和歌唱家。他又在布洛涅找到一部旧的脚本，叫一个法国人把它译成英文，然后笨拙不堪地把它谱成毫无价值的乐曲；尽管如此，他却沾沾自喜地称它为"《赛普拉斯之后阿西诺》，第一出用意

大利风格在英国写作和演出的乐剧。”这个莫名其妙的东西在1705年演出于德卢利街剧院，其盛况胜过翌年在伦敦演出的马·安·博农西尼[166]的正统意大利歌剧《伏尔契之后卡密拉》。艾迪生虽然想抗拒意大利人的侵入，但也是徒然。他用讽刺笔调写了许多杂文来嘲笑当时社会的附庸风雅，他甚至企图用一出英国民族歌剧[167]来与意大利歌剧对抗。结果他打了败仗，整个英国戏剧也随着他而崩溃[168]。1707 年首次演出的“汤姆吕斯”一半是意大利文，一半是英文；等到 1710 年 1 月演出《阿尔马哈德》以后，歌剧全部用意大利文，没有一个英国音乐家敢于继续斗争[169]了。

当 1710 年年底亨德尔到达英国的时候，英国的民族艺术已经死亡了。有些人认为他扼杀了英国的音乐，这种论调实在是荒谬之至。英国当时几无音乐可言，自谈不上扼杀音乐。伦敦连一个作曲家也没有。但是在另一方面，她倒拥有许多优秀的演员。最重要的，她保留着全欧最好的意大利戏班子之一。亨德尔在觐见那位喜爱音乐而且弹得一手好琴的安妮女王之后，受到了歌剧院总管阿·希尔的热烈欢迎。——希尔是一位了不起的人物，曾经到过东方，写过一部《奥托曼帝国史》，写过几部悲剧，翻译过伏尔泰的著作，而且还创办过榉木油公司，从榉木中提炼油质，然后搀以化学药品，用以修造船舶——。亨德尔在某一次集会中以《被拯救的耶路撒冷》为蓝本编就另一出歌剧的大纲。这出歌剧就是《吕纳尔多》，歌词和乐谱完成于 14 天之内，1711 年 2 月 24 日首次上演于草料市场剧院。

它的成功是巨大的。它决定了意大利歌剧在伦敦的胜利。后来扮演吕诺一角的歌唱家尼科利尼在离开英国时，把总谱带往那不勒斯，并靠着年青的莱纳多·利奥的帮助，1718 年在那不勒斯演出这出歌剧。《吕纳尔多》一剧为音乐史上一个转捩点。一向独霸全欧的意大利歌剧开始倒过头来被外国音乐家们征服，这些音

乐家都曾受过意大利音乐的培养——全是一些意大利化的德国人。继亨德尔之后，有哈塞，稍后有格鲁克，最后则有莫扎特；但是亨德尔却是这些征服者中的第一人[170]。从写《吕纳尔多》一直到定居在伦敦，换一句话说，从1711年到1716年年底，亨德尔举棋不定，徘徊于德国与英国、宗教音乐与歌剧之间。

亨德尔名义上仍然是汉诺威的乐正。1711年6月回任原职[171]。在汉诺威他又遇见了斯蒂芬尼主教，他模仿着斯蒂芬尼的风格作曲。在这些模仿的作品中，他写了大约有二十首左右的室内乐二重奏，但都及不上斯蒂芬尼的作品；此外，他还用布罗克斯的诗谱了几首美丽的德国歌曲[172]。他的几首最好的器乐片段、早期的《双簧管协奏曲》、以及《长笛与低音大提琴奏鸣曲》[173]似乎也是这个时期内的作品。汉诺威宫廷里的朝臣都是些长笛能手，法里内尔领导下的乐队非常精采；尤其是双簧管吹奏技术之高即在今日也无人能望其项背。在另一方面，汉诺威的歌剧院已经停闭了，而亨德尔也无法在那儿演出他的《吕纳尔多》。

亨德尔很喜欢戏剧；而且不愿轻易放弃自己的计划；他的目光因此又转向伦敦。他曾经在英国的土地上试过运气，一切情况对他都很有利，他决心搬到那边去。当他在汉诺威的时候，他经常接到英国的消息[174]。自从他离开英国以后，除了《吕纳尔多》以外，没有任何一出歌剧能够站得住脚。英国的知音们怀念着他，而他也渴望着到那里去，于是他便向汉诺威宫廷再度请假。汉诺威宫廷在很宽大的条件下批准了，这条件便是他“必须在适当时期内归来[175]。”

1712年11月底，他回到伦敦，正好赶上主持他的田园剧《费多牧师》的演出。这作品写得草率异常，后来他把其中最好的咏叹调抽了出来[176]。隔了20天，他写毕《特西奥》，这是一出很短的五幕悲剧[177]，充满着草率和天才横溢的痕迹，1713年1月

正式演出。

亨德尔想就此在英国长住下去。他想为政治性的庆祝大典作曲，借以结识一般英国权贵。"乌得勒支和约"即将签订，那是英国的光荣日子。亨德尔早在 1713 年 1 月就已写好了一首《感恩歌》，但是按照英国法律的规定，政府不得授权给一个外国人来为国家大典作曲。只有国会才有这个授命权。亨德尔非常聪明地写了一首富有谄媚性的《安妮女王寿颂》献了上去。这首颂歌在1713 年 2 月 6 日演唱于圣杰姆士教堂。安妮女王对这作品非常高兴，下令授权亨德尔为"乌得勒支和约"写《感恩歌》和《晨祷曲》。1713 年 7 月 7 日，他的作品演出于圣保罗大教堂的庄严礼拜中，国会议员也都到场聆听。在这两部作品里，亨德尔都以珀塞尔为借镜[178]；它们是他最早的、结构宏伟的精心之作。

亨德尔终于开历史先例，取得了"英国宫廷作曲家"的位置。这样一来，对于汉诺威大公们那边所给他的职务，势必无法兼顾。安妮女王与她汉诺威娘家的父母兄弟们感情极不融洽。她不喜欢他们，特别是与那聪明睿智的索菲娅公爵夫人水火不能相容。安妮女王曾经写过诗歌嘲笑她，并且与斯图亚特王朝的觊觎王位者暗中交往，希望让他继承王位。亨德尔既受命于安妮女王，当然跟着她一起反对汉诺威的王爷们。某些历史家用"卖国"这个字眼来批评亨德尔。这是他的传记作者克里赞德尔唯一不能原谅他的错处，因为这件事伤害了克里赞德尔作为一个德意志人的爱国心。我们确实需要在这里指出，亨德尔的确没有一丝儿德意志人的爱国心。当时德国大艺术家的心理都认为艺术和宗教便是他们的祖国，国家对他们是无足轻重的。在这一点上，亨德尔亦复如是。

他生活在他的英国保护人之中——在萨里和一位有钱的音乐爱好者同住了 1 年，后来搬到皮卡迪利柏林顿爵爷的府邸中。他在那里一住 3 年。据约翰·盖伊[179]说，波普[180]和斯威夫特[181]

是这一家的常客。亨德尔在许多崇拜他的伦敦上流人士的面前，弹奏风琴和古击弦钢琴——其中只有波普是例外，因为他不喜欢音乐。亨德尔提笔写作的时候很少[182]，正同住在那不勒斯的时候一样，他生活得很舒适，从容不迫地浸润在英国的气氛之中。亨德尔是那一类可以两个月写三出歌剧而后整年休息的人物。一条奔湍急流的江河便是如此，有时洪水泛滥，有时则干涸见底。他静待着形势的发展。汉诺威方面的继承人一个个被丢在脑后。据克里赞德尔说，那个以为斯图亚特王朝将取得王位的索菲娅公爵夫人在1714年6月7日因忧伤而死（显然也是出于脑溢血）。亨德尔很少透露出要回汉诺威的话，但是形势的发展粉碎了他的计划。在索菲娅公爵夫人去世两个月之后，安妮女王跟着于1714年8月1日驾崩。就在这一天，当形势的演变使斯图亚特王朝陷于混乱之中的时候，秘密会议宣布汉诺威的乔治继位为英国国王。乔治在9月20日那天抵达伦敦。10月20日在威斯敏斯特寺院加冕。这时候亨德尔一想到他所写的《安妮女王寿颂》便心慌意乱，心想只要多等上一年，那末他那首《感恩歌》就可以赶上这个新王朝的登位大典。

老实说来，在这命运乖蹇的时候，他并没有感到十分沮丧。他不曾向谁请求宽恕。相反地他着手工作，写了《阿马迪吉》。这倒是他申辩的最好办法。汉诺威的乔治一世缺点固然很多，但他却有一个长处。他非常真挚地喜爱音乐，而他宫廷里的大小朝臣很多有这同好。在德国，音乐被当作修身养性的甘露和消除俗虑的良药。不管乔治国王怎样对待亨德尔，在惩罚亨德尔之前，他不可能不先惩罚自己。迷人的《阿马迪吉》在1715年5月25日首次上演获得成功之后，他已经失去了惩罚这位音乐家的勇气。他们彼此和解了[183]。亨德尔的汉诺威乐正的职位也恢复了，但在眼前他却担任着公主们的音乐教师。当英王在1716年7月到汉诺威

去的时候，亨德尔奉命随驾同往。

亨德尔在宫廷里的工作并不多。英王正专心管理朝政和热中于狩猎。甚至无暇关心他的老臣莱布尼茨，这个老臣在1716年11月14日无声无息地死于汉诺威。亨德尔趁机利用空闲来重温德意志的艺术。

当时在德国有一种写耶稣受难曲的风气。宗教的倾向和戏剧的倾向并存于世。虔敬派和歌剧的影响简直不可分割。凯泽、台列曼、马特宗等人都曾根据国会议员勃罗克斯的名诗写过耶稣受难曲，他们这些曲子在汉堡轰动一时[184]。亨德尔学他们的样，或许是为了要与这三位劲敌兼友人[185]的音乐家一较身手，他在1716年，根据同一个本子，写了《勃罗克斯耶稣受难曲》。在这遒劲而与众不同的作品里，虽然混合着良莠不齐的趣味，也混合着矫揉造作和深刻严肃的艺术——约·塞·巴赫对于这个作品非常熟悉而永志不忘——，但就亨德尔来说，这是一个富有决定性的经验。在这耶稣受难曲的写作中，他感觉到在他自己与德国宗教艺术之间存在着很大的鸿沟，于是等他回到英国以后[186]，他便改弦易辙，写作他的《圣诗》和《以斯帖》。

这是他一生中最主要的一段时期。从1717年到1720年，那时他正在钱多斯大公爵那儿任职[187]，他仔细研究自己的个性，然后在音乐上和歌剧上创造了一种新的风格。

他的《钱多斯圣歌》[188]与他的神剧之间的关系，跟他的《意大利清唱剧》与他的歌剧之间的关系相同：前者等于是后者那些更伟大的作品的一些光辉的初稿。在这些为钱多斯公爵礼拜堂而作的宗教清唱剧里，亨德尔给与合唱最主要的地位：唱词完全是《圣经》里的辞句。这是一种坚强的英雄气概的辞句，摆脱了德国虔敬派那种旧有的诠释的和感伤的诗歌。在它们里面，已经具有了《在

埃及的以色列人》里的那种精神与风格、宏大的线条和通俗的感情。

从这些曲子到宏伟的宗教剧之间只有一步的间隔。亨德尔用《以斯帖》跨过了这一步;《以斯帖》的初稿原来题名为《哈曼与摩得凯,一出假面剧》[189]。

这部作品初次上演可能是在钱多斯公爵的府邸里;1720年8月29日才在剧院里正式演出。无论如何,它是从希腊时代以来用旧风格所写的伟大悲剧之一。亨德尔的心神似乎已不自觉地被希腊理想吸住,差不多在同一时候,他写了他的田园悲剧《阿西士与迦拉提亚》,最初也称假面剧[190],其中迄未摆脱剧院的色彩。这部短篇杰作的诗歌[191]和音乐都非常完美,亨德尔后来的作品没有能超过它的。美丽的西西里的传奇,像一幅怡悦的和悲愁的画面展开在这作品里。

《以斯帖》和《阿西士》证明亨德尔希望拿合唱音乐和交响音乐的各种力量来表现剧情的变化。这两部作品毫无疑问地为他以后的神剧开辟了一条道路;但是就在这两部作品里,我们也可以看出他的志向不在神剧而在歌剧。他一向迷恋于戏剧,后来他之所以脱离剧院,纯粹是一连串的破产厄运使他不得不忍痛离去。由此可见当他写《以斯帖》和《阿西士》的时候,同时还兼管着一家剧院的音乐事务,原属不足为奇。这个剧院叫做意大利歌剧院[192],在亨德尔日后的生活中它占着最重要的地位。

据说在1720那一年,亨德尔结束了他的艺徒阶段,同时也结束了他的宁静的生活(虽然他自己并未觉察到)。在这以前,他过着一般大音乐家的生活,受着贵族们的保护,为少数的听众写作。他很少离开这条道路,很少用他宗教的和民族的作品来讴歌人民的感情。从1720年以后,一直到他去世的时候,所有他的作品都

是属于每一个人的。他领导着一座剧院，与一般舆论展开斗争。他以无比的活力努力工作，他每年要写两三出歌剧，他还改组了一批毫无修养的、骄傲自满的、为阴谋所扰的和经济破产的演奏家。20年来，他以自己的天才在伦敦从事一件自相矛盾的工作；把脆弱浅薄的意大利歌剧介绍过来，而伦敦的阳光和气候却不适宜于这种歌剧的生存。在这场斗争的末尾，他愤怒异常，而且吃了败仗，但是他并不气馁；一路上散播下他所有的杰作；他走到了他的艺术峰巅——庄严巍峨的神剧使他永垂不朽。

为了替他的意大利剧团增聘演员，亨德尔到德国的汉诺威、哈雷、迪塞尔多夫和德累斯顿各地去了一次[193]。1720年4月27日，"伦敦歌剧"假座草料市场剧院举行开幕典礼，演出亨德尔的《拉达米斯托》，这是作者奉献给英王的一部歌剧[194]。莅场的观众确实很多，但并非出于风尚的转变，而是出于好奇的心理。不久以后，势利的观众已经兴致索然，他们不再满足于以一个意大利化的德国人来代表意大利歌剧；亨德尔的从前的保护人柏林顿爵爷最后到罗马去招聘意大利风格之王乔·博农西尼前来英国[195]。

博农西尼来自摩德纳。那时他大约有50来岁[196]。他的父亲是一位天才横溢的艺术家，但由于早逝，天才未得充分发挥[197]。因此，博农西尼自小是个孤儿，被一位波洛尼亚圣彼埃特罗尼奥教堂的风琴师贾·科伦那抚养长大。这位风琴师待博农西尼如同爱护自己的儿子一样。他是当时有名的大师，也是一个保持着旧传统的人。博农西尼很早便已受到王公的、甚至皇帝[198]的保护。他比亨德尔成熟得更早，13岁时已有著作出版，十四岁参加波伦亚音乐爱好者协会为会员，15岁担任圣堂乐长。他最早的作品为器乐曲，这是他从他父亲那儿承继过来的特长[199]；在涉猎其他风格之后，他才试写歌剧。但是这并非他性之所近；他的

作品生来只能在音乐会里演奏，甚至他的歌剧亦复如是。他在德意志和奥地利旅行演奏，1700 年受命为“御前作曲家”；1703 年在柏林演出《波里费摩》[200]，奠定了他在欧洲的声望。1706 年后，他的乐曲流传到法国，在那里风靡到几乎难以令人相信的程度[201]。在意大利的时候，他的声望甚至超过斯卡拉蒂，据登特[202]说，后者确曾受过他一小部分的影响。他在欧洲炫耀了十年到十五年。我们可以这样说，他是他那个时代的社会的反映。

假如我们相信勒塞·德·拉·维埃维尔[203]的话，那么在他的乐曲里，最动人的地方是他那转调的突兀、声乐装饰音的丰盈和情思的奔放。从卢利派的目光中看来，他的风格矫揉牵强，与一般意见大相径庭。博农西尼在当时是一个“直线派”的作家，与前辈“横线派”的作家迥然不同[204]。在本质上他是一个偏重感官的音乐家，是一个反对理智的人。从最初写器乐曲那个时候起，他便始终漠视他的歌词、漠视他的写作题材、漠视一切音乐以外的东西。在他的乐曲里，音色的嘹亮重于一切[205]，所以很显然地，他的作品没有斯卡拉蒂的严峻的艺术或卢利的朗诵调及富于表情的艺术所要求的那种智力[206]。他的乐曲首先反映着一种反经院的、当时流行的通俗趣味[207]。试拿那种多多少少用对位方式来发展的大“回复咏叹调”，和他那种规模较小、通俗易解、旋律动人的小“回复咏叹调”来比较，两者就有显著的区别。他很仔细地润饰它们，而且使它们迎合一般讲究娴雅和时髦的人的口味[208]。这种显著的朴实，这种细腻的、相当脆弱的、不逾正规的和欢乐有度的感性，使博农西尼变成一个沙龙的宠儿、一个时髦的改革者。他工作愈勤，个性愈特出，而且逐渐定了型。像一切名过其实的艺术家的遭遇一样，这些都反映在他的作品里；迫使他一再重复使用某些固定的音型。博农西尼天性慵懒，这种天性使这种倾向变本加厉；年复一年，在他的作品里老是出现这种矫揉牵强、显得非常机械的腔

调。他的音乐常常是美丽动听的，同时是谐和的，但一直缺乏表现力；一连串优美和精练的题材赤裸裸地摊开着，像是按着同一个模型用剪刀铰出来的东西，老是重复不休。最初在伦敦人们只看到他的魅力，而他的个性更为他的乐曲增加了不少吸引力。这位温和的意大利人具有翩翩的风度和讨人欢喜以及勇敢大胆的气质。他像亨德尔一样也是一个演奏家，但他所擅长的不是古钢琴，而是更迷人的大提琴；人们在贵族的沙龙里听他演奏，很器重他。我们可以说，他是一个时髦的作家。他的«阿斯塔托»[209]演出于1720年年底；这次演出使亨德尔的«拉达米斯托»在人们心中原来所留下来的印象荡然无存。

亨德尔把他自己的作品删节了一下。他知道在意大利风格上不堪与博农西尼争一日之长；然而他已被逼得背城而战。英国人一向喜欢看狗熊打架、看斗鸡和看演奏家们竞赛；于是他们便以同样欢愉的心情在博农西尼和亨德尔之间安排了一场竞赛。人们要求他们两人合写一出歌剧。亨德尔接受了挑衅——结果一败涂地。他的«穆齐奥・夏伏拉»[210]（1721年3月）非常软弱无力，后来的«佛洛吕邓特»（1721年12月9日）稍好一些。博农西尼因胜利而声望大增；他那出美妙的«格吕塞尔达»（1722年2月）更促成了他的光荣。一般英国文人和显贵反对汉诺威朝廷和德国艺术家，这一点也是对博农西尼非常有利的。

亨德尔受累非浅，但是在演出那出旋律委宛的歌剧«奥托乃»（1723年1月12日）以后，他占了上风；这歌剧是他所有歌剧中最流行的一出。这时他胜利了[211]，他只管勇往直前，不再顾及博农西尼。他接连写了三出歌剧，首创了一种新的乐剧形式。这3出歌剧与10年后拉摩所写的，同样富有音乐性，但其戏剧性则有过之而无不及；它们的名称如下：«凯撒大将»（1724年2月20日）、«塔麦拉诺»（1724年10月21日）和«罗德林达»（1725年2

月 13 日)。«塔麦拉诺»是一出壮丽的典型大乐剧，就其深度和热情而论，可算是格鲁克以前的一出无匹的典范。博农西尼一派显然垮了台[212]，但是亨德尔最大的困难开始了。伦敦歌剧院落到一般阉伶、首席歌女和他们的浮华的捧场者的手中。1726 年，当时一位最有名的意大利女演员福斯蒂娜[213] 来到伦敦。从这时起，伦敦的戏剧便沦为福斯蒂娜与库佐妮之间的唱歌竞赛——其激烈程度与双方捧场者的叫嚣相同。亨德尔特为他剧团里这两位明星的艺术竞赛写下«亚力山德罗»一剧(1726 年 5 月 5 日)[214]，并派定她们两人分饰亚力山德罗的两个情妇。虽然当时情势是这样，亨德尔在剧坛上的成功还是靠着«阿德梅托»(1727 年 1 月 31 日)中几个杰出的场面;这些壮丽的场面真正抓住了观众。但是上述两个女演员之间的竞争不但没有消除，反而更形恶化。双方都雇有宣传员，向对方极尽毁谤之能事。库佐妮与福斯蒂娜之间的仇恨竟到了沸点，以致在 1727 年 6 月 6 日的演出中，她们在台上毫不容情地互相抓着头发殴打起来；观众狂叫不已。那天韦尔斯王妃也在座[215]。

剧院情形从此一蹶不振。亨德尔尽力想挽回大局，但正如他的朋友阿巴斯诺特[216]所说，“放出笼的鸟儿休想再捉回来。”尽管他写了三出歌剧: «吕卡多一世»(1727 年 11 月 11 日)、«西罗伊»(1728 年 2 月 17 日)和 «托洛米奥» (1728 年 4 月 30 日)，在剧本中重新显露着他的天才，但是大势已去，已经无法挽救了。终于在演出约翰·盖伊和佩普施[217]的试作 «乞丐歌剧» 以后，伦敦歌剧院的寿命遂告终止[218]。 这出卓越的小歌剧 «乞丐歌剧» 对沃波尔[219]极尽讽刺的能事，同时通篇故意仿效歌剧中的可笑部分[220]。 它用对话的形式演出，中间穿插着许多流行歌曲。 它的成功具有一种民族反抗的性质。它是一种普遍的民族意识的反应，反对意大利歌剧的幼稚的虚夸浮华和那种迫使其他民族低头

的强横行为。在这作品里，我们看到横行一时的意大利风格第一次遭受了打击，民族精神苏醒了。1729年演出了《圣马太耶稣受难曲》。几年以后，亨德尔的早期的神剧也演出了，拉摩的早期的歌剧也演出了。在1728年到1729年间，富尔曼[221]投入反对意大利歌剧的运动，他写了许多著名的宣传性的小册子。在他以后，马特宗重又参加战团，写了《让高斯和他们的走狗在埃得纳喷泉口洗一洗罪愆吧》。表现于英国的这次民族运动，可说没有任何一个地方有这般轰轰烈烈；这个运动是由斯威夫特和波普[222]这些以写作神怪与虚幻的故事著称的作家们用强而有力的幽默笔调所引起的。

亨德尔考虑到一切；自从1727年以后，他便想永居于英国。1726年2月13日，他正式入英国籍。1727年9月11日[223]，他为庆祝英王乔治二世的加冕典礼写下了《加冕圣歌》[224]，然后再回头着手写作英国神剧的计划。

固然他比已往任何时候都更明了观众的经济能力以及如何利用这种能力，但对一般人的趣味却了解不够，对自己的地位也没有充分的把握，不敢贸然彻底抛弃意大利歌剧。此外，伦敦歌剧院的崩溃并没有影响到他个人的声望。不仅在英国，而且在法国，人们都一致公认他是最伟大的抒情剧作家[225]。他在伦敦所写的意大利歌剧名闻全欧。

> 《弗拉维俄》、《塔麦拉诺》、《奥托乃》、《吕纳尔多》、《凯撒》、
> 《阿德梅托》、《西罗伊》、《罗德林达》和《吕卡多》，
> 不朽的杰作深印在他的记忆中，
> 罗马的歌剧光芒万丈，
> 威尼斯怎能与它相争[226]？

我们都知道亨德尔那时着实想把意大利歌剧院全部接过来独力经营，而不愿受到任何方面的束缚。1728年夏末，他到意大利去找寻斗争的生力军。在这次历时几将一年的旅途中[227]，他增聘了一些新的演员，补充了许多脚本和意大利乐曲材料。但收获最大的是他从一个新派歌剧的泉源里为他的意大利风格吸取了新的力量。这个新派的首创者是莱·芬奇[228]，他们反对剧院里的那种音乐会风格，企图使歌剧重新获得更为戏剧化的性质；为了达到这个目的，甚至不惜减少音乐的分量。

亨德尔仍然保持着他那种丰满充实的风格，但也采用上述那些新观点来润饰他下列几出歌剧：《洛塔吕奥》（1729年12月）、《帕特诺普》（1730年2月）、《波罗》（1731年2月）和《伊齐奥》（1732年1月）；这些歌剧（特别是后面两出）均以其美丽的旋律和某些戏剧性的片段而著称。在这段时期中，亨德尔的杰作为《奥兰多》（1733年1月27日），其音乐非常完整丰满，角色的刻划极为深入，而且洋溢着活泼和热烈的生命。如果我们说1724年的《塔麦拉诺》启发了格鲁克的悲剧思想，那末在《奥兰多》里，我们已经预先见到了莫扎特那些美丽的歌剧。

在继续为意大利歌剧院斗争的时候，亨德尔从《阿西士与迦拉提亚》和《以斯帖》的再度公演中[229]获益非浅；这两部作品配上英文歌词，再度公演时受到英国人意想不到的热烈欢迎。亨德尔企图重振旗鼓，建立一种更自由和更丰富的乐剧形式，在这种形式里，可以无拘无束地运用抒情的合唱。他的态度比起10年前在昌多斯的要谨慎得多。为了1732年《以斯帖》的再度演出，他把《加冕圣歌》中最委宛的合唱曲编到1720年所写的原著里去。翌年，他写了《底波拉》（1733年3月17日）和《亚他利雅》（1733年7月10日），两者都以合唱曲占全剧中首要地位。如果不是由于某些

激烈争吵使亨德尔的计划受到损害的话，这些壮丽的《圣经》剧很可能引起英国上下一致的热烈欢迎。这些争吵说来与艺术毫无关系，完全是出于意气用事。《底波拉》[230] 和《亚他利雅》虽然曾在牛津受到欢迎[231]，但一直等到两年以后，亨德尔才把它们搬到伦敦演出。

亨德尔再度回到意大利歌剧院。人们的仇恨接踵而至。汉诺威王室深受一般人的痛恨。后来等到国王与太子之间发生无耻的争吵以后，整个王室更弄得声名狼藉。太子素来厌恶他的父亲，看到他的父亲宠爱亨德尔，于是他便以打击这位作曲家为快。由于这种对抗情绪的激动和趁机作弄国王的心理，他设立了另外一家敌对的歌剧院。但是这时他不能再利用博农西尼来对抗亨德尔，因为前者由于剽窃行为传遍整个欧洲，业已声名扫地[232]，于是他便聘请尼·波尔波拉来经营他的剧院。"在当时，"赫维说，"他们之间的斗争的激烈程度，跟贾斯蒂尼安统治下的君士坦丁堡的宗派之争差不多。反对亨德尔就等于反对王室，而在国会里，投票反对王室比攻击亨德尔也不见得更危险些。"在另一方面，国王愈来愈不得民心，这对亨德尔更为不利；贵族们为了要打倒他而纷纷团结起来。

亨德尔接受了挑战，1733 年夏天他第三次前往意大利延聘演员，他勇敢地与波尔波拉竞争，1734 年哈塞参加了后者的阵营。他们是亨德尔从未遇到的最大劲敌。哈塞和波尔波拉具有强烈的戏剧感情，尤其精通意大利的委宛谐美的旋律和歌唱艺术[233]。尼·波尔波拉来自那不勒斯，年当 47 岁。他具有一种冷静而矍铄的精神，非常聪睿，除了哈塞以外，在意大利歌唱知识上谁也没有像他那样丰富。他的风格非常优美，宽度也决不比亨德尔差。在当时，没有任何一个意大利音乐家在乐句结构上像他这样波澜壮阔[234]。他的笔法似乎比亨德尔迟一代，而且近于

格鲁克和莫扎特的风格。尽管亨德尔对于柔美非常敏锐，但是他常常把歌喉当作乐器处理；在他的发展乐段中，优美的意大利线条有时为了受到复杂的德国风格的影响而变得滞重。波尔波拉的音乐虽然在格局上比较枯燥乏味，但是他却始终不越出典雅的范围。史家评论波尔波拉常欠公允[235]；其实他确有资格与亨德尔一较短长。亨德尔曾与波尔波拉各写了一出叫做《阿吕安娜》的歌剧，这两出歌剧在几星期之内先后演出[236]，结果亨德尔并未占着上风。亨德尔的音乐是娴雅的，但是缺乏波尔波拉在《阿吕安娜》中所写的某些咏叹调的那种宽度。这些咏叹调的格局或许过分拘泥于古典的精确，但是在他那种罗马式的庙堂里却吹拂着希腊的微风[237]。他曾经被认为是格鲁克的意大利弟子——人们间或会对前辈作出这种荒谬的批评。雅科波也受过同样批评，事实上他影响了迈克尔安吉洛，而后者确是受了他的恩惠。

在旋律的魅力上，哈塞甚至超过波尔波拉，他的旋律美只有莫扎特才能相比；而从他那些浓郁的、旋律性并不比歌曲差的器乐伴奏来看，他的交响乐天赋也在波尔波拉之上[238]。亨德尔并不迟钝，他看出要想在意大利风格上与哈塞对抗，实在是愚蠢之至。他的优势在合唱方面；他企图仿照法国的模样把合唱用到歌剧里去，等到亨德尔最有力的保护人，太子的姊姊安妮公主[239]离开英国之后，形势对亨德尔更加不利。她以最强烈的感情来维护亨德尔，结果反而害了他，无异把他丢到敌人的怀抱里，这些敌人都是她当初给他招惹来的。她在1734年4月离开英国到荷兰她的丈夫奥林奇大公那里去[240]。

亨德尔被他的老朋友们抛弃了。他的合作者草料市场剧院的老板海德格，把剧院租给亨德尔的敌人。亨德尔虽然在这剧院里工作了十四年，但终于被逐出，不得不率领他的剧团迁往柯汶特花园的约翰·里奇那儿去[241]——这是一个轮流上演歌剧以及其他

杂要(例如巴蕾舞、哑剧和小丑戏)的音乐厅。在里奇的剧团里有几个法国舞蹈家，其中有一个叫做拉·萨勒[242]，她不久便以两段悲剧性的舞蹈:《匹格美立温》和《巴卡斯与阿利阿德尼》[243]，赢得了英国观众的热烈欢迎。亨德尔对法国艺术素有研究[244]，他看出从这方面可以吸取许多新材料，于是在1734年柯汶特花园的季节开始的时候，他拿出了第一出法国式的巴蕾舞歌剧《特普西科尔》(1734年11月9日)，由拉·萨勒担任主角。一个月以后，他接着写了另一出叫做《奥吕斯特士》的杂剧；在这杂剧里，亨德尔为拉·萨勒和她那种富于表情的舞蹈，安排了同样重要的地位。最后在两出诗歌与音乐的杰作——《阿吕奥唐特》(1735年1月8日)和《阿尔契娜》(1735年4月16日)里，他把舞蹈、合唱和剧情紧密地结合了起来。

然而他仍然没有摆脱厄运。民族运动逼得拉·萨勒和她的那一批法国舞蹈家离开了伦敦[245]。亨德尔放弃了巴蕾舞剧。倘若他要继续与剧院斗争下去，那末在这个时候离去，实在是他所不甘心的，而且这样做无异自认失败。据说在他开始戏剧活动的时候，他已经积蓄了一万金镑。但这笔积蓄都消耗完了；而且还倒欠下一万金镑的债务。朋友们都不了解他的固执，这种固执的性格会使他陷于全部破产。"但是，"霍金斯说，"他是一个勇敢的人，决不屈服于利害关系。对于那些他认为远不如自己的敌人，他不但不肯低头，而且随时在准备还击。"如果他不能取胜，他也不让敌人占上风。结果，他战胜了他们——但是他自己也在战斗中同归于尽。

他坚持着写他的歌剧[246]，迄至1741年，一出出歌剧相继问世；这些歌剧逐渐倾向于喜歌剧和十八世纪后半期人们所喜爱的一种传奇风格[247]。但自1735年以后，他认识到他真正擅长的音乐戏剧还是神剧。他根据德赖登[248]的《圣西西利亚颂》写了《亚

力山大的酒宴》，1736 年 2 月 19 日首次演出于柯汶特花园剧院，获得无比的成功，而胜利地恢复了他的地位。

像这样一部坚实而清新的作品，谁会相信他仅仅是在二十天内写成，又谁会相信他能在这多事之秋、在这濒于破产的时候、而且在可能使他一辈子陷于黑暗苦闷的疾病的威胁之下把它演出！

几年来他的境况一直不好。过度工作和过分忧虑毁损了他钢铁般的体魄。1735 年夏天，可能连着 1736 年，他到滕布里奇浴场去试行泉水治疗，但未见效。他经常失眠；他的心里一直盘旋着剧院的念头；他以超人的精力来使剧院不致陷于停顿。从 1736 年 1 月到 1737 年 4 月，他主持了两个歌剧季节、两个神剧季节，而且还写了一首歌、一出神剧、一首圣歌和四出歌剧[249]。在 1737 年 4 月 12 日或 13 日那一天，他终于支持不住，患起瘫痪病来，右半身受了损害，手也不能动弹，甚至影响到脑部。就在他生病的时候，他的剧院因破产而倒闭了[250]。整个夏天，亨德尔一直处在一种可怜的垂头丧气的状态之中。他百事不管，所有的希望都幻灭了。最后，被朋友们在八月底说服了，他才到爱斯拉沙伯去试行泉水治疗。结果，这次治疗像奇迹似地大见功效，只在几天之内便恢复了健康。10 月回到伦敦，这位恢复了健康的巨人立刻继续奋斗，而在 3 个月之内写了两出歌剧和一首悼念王后驾崩的葬礼圣歌[251]。

然而苦日子尚未过去。他的债权人纠缠着他，威胁着要把他关到监狱里去。幸而有人对这位受尽折磨的艺术家发起了一次同情运动。1738 年 3 月底，他们为他举办了一次义演音乐会，亨德尔很勉强地接受下来[252]，演出的成绩意想不到地成功。亨德尔这才摆脱了债主的逼迫。次月，为了表示对他的崇敬，群众赠送他一件礼物。人们在夫克斯霍尔花园里竖立起亨德尔的雕像[253]。

1738 年春天，由于精力的恢复，他开始对将来充满了信心——远境逐渐明朗了。他受到这种忠实同情的鼓励，逐渐恢复了生命力，而且准备东山再起。

7 月 23 日他开始写《扫罗》；8 月 8 日完成了两幕，到 9 月 27 日全部完成。10 月 7 日他开始写《在埃及的以色列人》；10 月 28 日完成。亨德尔不断地努力工作，10 月 4 日他把他的第一本《风琴协奏曲集》交给出版商沃尔什；同月 7 日，他又把他的作品第五号，《七首两个声部附带数字低音的三重奏或奏鸣曲》交给沃尔什。从赏识这些作品的人们看来，它们像是两根支持着两出神剧的中流砥柱，这种超人的精力具有大自然的威力的效果，而且像春天里的大地，一夜之间开遍了鲜花。

《扫罗》是一出伟大的史诗般的戏剧，流畅而有力，其中混合着欢愉和悲哀。《以色列人》是一首庞大的圣咏歌，在神剧这方面从未有过这样巍峨的作品，它演唱时不止需用一个圣咏团，而是好几个联合在一起[254]。它那种意境上的大胆独创和肃穆庄严使当时听众为之一惊。通篇搏动着亨德尔的脉息。

亨德尔在英国原先抱着许多希望，如今因失望而感到不安。自 1739 年冬天以来，由于战争和严寒的缘故，市面萧条，剧院的演出停顿了好几个月，甚至连音乐会都无法举行。亨德尔为了温饱，在 8 天之内写成《圣西西利亚颂》(1739 年 11 月 29 日)；16 天之内用米尔顿[255]的诗写成《诗人的冥想》(1740 年 1 月至 2 月)；一个月之内写成作品第六号《大协奏曲》[256]。这些作品都是他刻意经营的，其中充满着他个人的感情与对自然的饶有风趣的和诗意的描写[257]，这是他任何作品所不能及的，但它的成功也还不够使他一度陷于窘迫的事业稳定下来。像他在写《底波拉》和《阿吕安娜》时一样，他再度受到一般时髦人士的联合攻击。不知道亨德尔究竟在什么地方得罪了他们[258]，而他们决意要打倒他。他们不

但不去听他的音乐会。甚至雇人到街上去撕掉亨德尔的招贴。亨德尔因此感到心力交瘁，突然放弃了斗争[259]；而决心离开那使他声望蒸蒸日上而且一住将近30年的英国。他宣布将在1741年4月8日举行最后一次音乐会[260]。

这真是值得注意的事，在伟人的生涯中，每当一切似乎都已丧失，或情势到达最低潮的时候，常常也就是他的使命最接近完成的时候。亨德尔像是倒下去了。但正在这时候，他却写下了一部使他名垂千古的作品。

他离开了伦敦[261]。爱尔兰总督请他到都伯林去主持几次音乐会。情势既是如此，他说："为了要拿出一点新东西供献给这个慷慨而文雅的国家"，他便根据他的朋友詹宁士的诗，写了《弥赛亚》[262]。过去在都伯林的慈善音乐会里[263]已经演出过许多亨德尔的宗教作品。亨德尔受到热烈的欢迎。在他12月29日写给詹宁士的信上洋溢着愉快的心情。在都伯林度过的这些日子和他最早在意大利的那些年代都是他一生中最快乐的时候。从1741年12月23日到1742年4月7日，他举办了两组音乐会；每一组包括六次音乐会，每次都获得同样成功。最后在4月12日那天，《弥赛亚》首次演出于都伯林。音乐会收入充作慈善之用；演出得到很大的成功[264]。

在《弥赛亚》完成以后8天（换一句话说，在他到达爱尔兰以前），亨德尔即开始写《参孙》；从1741年9月底到10月底，5个星期之内即告完成。但是他并没有把它带到都伯林去演出。毫无疑问地，像这样一部合唱丰富、独唱艰深的大曲[265]，亨德尔一时也找不到他所需要的那种演员。也许他想把它留到都伯林的下一季节演出，他希望在那时再回都伯林；他一直在伦敦等待都伯林方面的邀请，但是这邀请并未来到，于是在1743年2月18日那天，伦

敦便首次听到了《参孙》的演出。

这出英雄气概的神剧系根据米尔顿的《参孙·阿戈尼斯特斯》而作[266]。在它以后，亨德尔还根据康格里夫[267]的诗，并以神剧为名，写了一出轻歌剧《塞美利》（1743年6月3日到7月4日）。在两出赫克力斯似的巨著之间，它可以算是亨德尔的一种消遣之作。在完成《塞美利》的同一个月内，亨德尔写下他那不朽的杰作《德丁根感恩歌》，拿来庆贺坎伯兰公爵战胜法国人的大捷[268]。同年8、9月间，亨德尔根据詹·米勒的一首极为动人的诗写了《约瑟》，其中流露出一种甜美而又忧悒的幻想，虽然有一些沉闷，但却强烈地刻划出西米恩的面目。

从创作观点来看，1744年是亨德尔最光辉的一年，但也是他外界遭遇最惨的一年。他几乎同时写他最富悲剧性的两出神剧：一出叫做《伯沙撒》（1744年7月至10月），是一出莎士比亚式的大悲剧，他的友人詹宁士供给他美丽的诗篇[269]；另一出是庄严的悲剧《赫克力斯》，这出乐剧[270]算得是亨德尔式的典型乐剧，我们简直可以说它是格鲁克以前整个乐剧的登峰造极之作。

英国观众从来没有这样激烈地反对过他。那些从前曾经三次威胁着要打倒他的党徒们，又组织起来反对他。每当亨德尔的神剧上演的日子，他们举行盛会，邀请伦敦的时髦人士去参加，目的是要减少亨德尔的观众。鲍林布罗克[271]和斯莫利特[272]都提起过有若干妇女阴谋诋毁亨德尔。据沃波尔说，每当亨德尔指挥他的神剧音乐会时，大家便一窝风似地赶往意大利歌剧院去。亨德尔的精力和天才自从1735年遭受第一次失败后已经大为削弱，1745年年初他再度陷于破产。他的忧虑和困难，以及精力的过度消耗，几乎又一次影响他的神经。正如1737年的情形一样，他在身心两方面都感到极端的沮丧，从1745年3月到10月[273]，这情况整整继续了8个月之久。由于一件奇迹，一件意想不到的事情

使亨德尔靠着音乐的帮助从深渊里爬了出来，他获得了从来没有过的声望。

篡位者查理·爱德华在苏格兰登陆；举国哗然。苏格兰大军向伦敦进发。伦敦全城为之惊慌万分。英格兰展开了一个庞大的爱国运动，亨德尔也卷入这运动之中。1745年11月14日，他在德鲁里街剧院演出他的《献给伦敦绅士志愿军之歌》[274]；此外他还写了两出神剧，我们可以说这两出神剧是巨大的民族赞美歌：一出叫做《应时神剧》[275]，在这出神剧里，亨德尔号召英国人民起来反抗侵略；另一出叫做《玛喀比犹大》[276]（1746年7月9日至8月11日），是一首"胜利的赞美歌"，写于卡罗顿洼地。叛乱平定，坎伯兰公爵班师之后，原诗即献给坎伯兰公爵。

在这两出爱国主义的神剧里，亨德尔的心随着英格兰的心悸动，特别是《玛喀比犹大》一剧，由于那壮阔的风格和活泼的精神[277]，至今犹流传甚广。这两出神剧所带给亨德尔的好运比他所有的作品都多。经过了三十五年不断的斗争——阴谋和反阴谋，他终于获得了决定性的胜利。情势所趋，他成为"英格兰的民族音乐家"。

自从脱离了那折磨他一生的物质穷困之后[278]，亨德尔更为安心地重新作曲；在往后的几年里，他写下许多轻松愉快的作品。《亚力山大·巴鲁斯》（1747年6月1日至7月4日）[279]像《塞美利》一样，是一出发展完整的音乐会歌剧；配器极为丰富巧妙。《约书亚》（1747年7月30日至8月18日）[280]像是一出比较逊色的《玛喀比犹大》的复本，华丽的合唱中贯穿着温柔的爱情的田园曲。《所罗门》（1748年6月）[281]是一出充满了诗情和欢笑的音乐大会串。《苏撒拿》（1724年7月11日至1748年8月）是一出混合作品，非常新颖别致，既写实而又抒情；忽而庄严，忽而

华美。

最后在1749年春天，亨德尔的好运似将结束的时候，他写下他那光辉的《焰火音乐》——这是一首通俗的露天庆祝会的乐曲典范——1749年4月27日，在格林公园庆祝“爱斯拉沙伯和约”而举行的焰火盛会中，由一个没有弦乐器，只用小号、法国号、双簧管和大管组成的巨型乐队演出[282]。

紧跟着这些轻松愉快的乐曲，他写下一些比较严肃的作品。在这时期里、这个壮健的老人重新充满了忧郁和灰色的心情，他仿佛已经预见了未来的厄运。

1749年5月27日，为了救济孤儿弃婴，他在孤儿院[283]指挥演唱他的《孤儿院圣歌》[284]，这是他因怜悯这些不幸的孩子而写的一篇乐曲。从6月28日到7月31日，他写了一部纯音乐性的杰作《狄奥多》，除了《弥赛亚》以外，这是他最亲切的音乐悲剧，也是他唯一的基督教悲剧[285]。在同一年年底，他开始为斯莫利特的《阿尔采斯提》的一场写音乐，但从未演出过；后来经他自己把这个作品里的主要题材取出来用到《赫克力斯的选择》[286]里去。此后不久，他到哈雷去作最末一次的旅行。正当1750年7月28日巴赫去世的时候，他到达了德国。在同一个星期里，他自己也几乎因马车失事而送命[287]。

他很快地又恢复了健康。1751年1月21日，当他开始写《耶弗他》的总谱时，虽然那时他已66岁，但看起来还很健壮。他在13天内一口气写完第一幕。接着又用11天的工夫，写到第二幕的倒数第二场。可是他工作到这里不能再往后继续下去了。在他写作前面一部分的音乐过程中，他已经逐渐感觉到困惫；他的笔迹在开始时是那样明确和坚定，但愈写愈迟滞，愈混乱，而且抖动得愈厉害[288]。第二幕的最后一段合唱是：“主啊，你的道路多么黑暗。”他才写到开始部分的慢板，便不得不停止下来。他

写道：

"2 月 13 日，星期三，写至此处因左眼看不见而被迫停笔。"[289]

这作品中断了十天。到 2 月 23 日（他的生日）那一天，他又写道：

"眼睛略好一些，继续工作"；

然后他便给那预兆似的歌词谱曲：

"忧患追随欢乐，犹如黑夜追随白昼。"

不到五天功夫他就写完了这段合唱，这的确是一段壮丽的音乐。随后他停笔四个月[290]。6 月 18 日重新提笔续写第三幕。写到一半又因视觉的限制停顿了一个时期[291]。他写那最后四首咏叹调和最后一首合唱曲所化的时间比通常写一整出神剧所需要的时间还多；一直到 1751 年 8 月 30 日才完成。他的眼睛就在那时瞎了。

从此以后，一切都完了。亨德尔的眼睛永远闭上了[292]。阳光被遮住了，"全蚀了……"整个世界消失了。

当他还没有全瞎，在疾病刚开始的第一年里，他好象是痛苦逾常。1752 年，他已经不能在神剧演出时弹奏风琴；许多观众看着他侧耳倾听瞎眼的剧中人参孙诉怨时那种战栗和面色苍白的情形，都因同情而感动非凡。但是，等到 1753 年他知道自己的瞎眼已经无法医治，反而安之若素了。在兰特每年所举办的 12 次神剧演出中，他照旧弹奏着风琴；而且保持着这个习惯一直到死。

但由于视觉的消失，他失去了灵感的泉源。亨德尔这个人既非一个理知的人，也不是一个神秘主义者，他热爱光明和自然，爱美丽的图画，爱好看的东西；比起其他德国音乐家来，他更加凭借视觉而生活，可是如今他却完全陷入黑暗之中。从 1752 年到 1759

年，他已经进入死亡之前的那种半昏迷状态。他只在1758年为《玛喀比犹大》写了一首二重唱和合唱曲“现在她的头昂对天国”。在这作品里他重温了那些业已逝去的美好时光。此外还把他青年时期的一部作品《时间的胜利》[293]，于1757年3月加以改编，称之为《时间与真理的胜利》[294]。

1759年4月6日，在演出《弥赛亚》的时候，他再度担任风琴的弹奏。演奏到一个乐章的一半时，他已经感觉精疲力竭。但他一下子便振作起来，而且据说他还带着平时那种庄严的态度即兴作曲。回家以后他便躺下了。在4月11日那天，他在遗嘱上添了一笔[295]，以一千金镑赠给清寒音乐家救济协会，并且异常平静地表示他希望死后能够葬于威斯敏斯特寺院。他说：“我希望能死在基督受难日，好在复活节的那一天与慈爱的救世主相遇。”他的希望达到了。在4月14日复活节前一天的早晨八时，《弥赛亚》的讴歌者终于与世长逝了。

亨德尔身后的荣誉更高。在4月20日那天，他的遗体按照他的希望葬于威斯敏斯特寺院[296]。兰特每年一度的神剧演出，在他的朋友克·史密斯主持之下仍然继续举办下去。不久以后，他的神剧的演出愈来愈普遍。1784年5月26日到6月5日，为了纪念他诞生一百周年[297]，在威斯敏斯特寺院和潘西翁举行盛大的仪式，整个欧洲到处都举行纪念会。1785、1786、1787、1790和1791年在伦敦相继举行新的纪念会。在1791年那一次，参加演出的人数超过一千人[293]。海顿当时也在座，而且还眼泪汪汪地说：“他是我们一切人的老师。”

英国人的这些演出引起了德国人的注意。在他诞生一百周年的后两年，希勒[299]先在柏林天主教堂，后在莱比锡，再后在布雷斯劳相继演出了《弥赛亚》。3年后，在1789那一年，莫扎特改

编他的《弥赛亚》、《阿西士与迦拉提亚》、《圣西西利亚颂》和《亚力山大的酒宴》[300]。亨德尔全集的初版于1786年问世。德国人不甘落后，他们想模仿英国人的节日，想恢复合唱，并创办歌唱学校借以保存国粹[301]。亨德尔的神剧的演出鼓励着海顿写《创世纪》。贝多芬晚年时称赞亨德尔说:"看，那就是真理之所在。"[302]诗人们也争着向他致敬。歌德崇拜他，赫德在他1802年的《阿德拉士提》里以整个一章专论亨德尔。独立战争以后,他那歌颂自由的神剧《玛喀比犹大》更受人重视。

到浪漫主义时代，人们对亨德尔的天才冷淡了下去。柏辽兹并不真正了解亨德尔，否则他一定可以取法亨德尔而找到他所要寻求的那种宏大的和通俗的风格。在其他音乐家中，舒曼和李斯特最接近亨德尔的精神[303],但是他们两人在认识的清晰和宽大的同情这两点上只能算是同时代人物中的例外。我们可以这样说,由于出版和演出上的错误,亨德尔的艺术常常被歪曲——在德国的演出跟在英国几次伟大的演出同样可笑——如果没有1856年的亨德尔协会的成立（这是一个以出版一部正确的亨德尔全集为宗旨的组织),亨德尔的艺术可能全部失传。亨德尔协会这件工作,是由格维努斯[304]首先推动而后由克里赞德尔独力完成的。这部全集并不是一种批评性的刊物。出版这书的那些亨德尔的忠实门徒目的仅在恢复他的作品的本来面目[305]。德意志北部的各个合唱协会，尤其是柏林的歌唱学校非常拥护他,后者从1830年到1860年不断地演出他的全部神剧。相反地，奥地利对他的景仰相当落后。1873年，他的《扫罗》才由勃拉姆斯指挥着，在维也纳作首次演出。实在，亨德尔艺术在德国的真正复兴不过是最近十年来的事[306]，人们承认他的伟大，也才知道曾有这样一个人，这一点主要是由于在1895年美因茨举办的首次亨德尔纪念节上演出《赫克力斯》和《底波拉》两剧后，人们才第一次真正认识到亨

德尔的惊人的戏剧天才。

至于在法国，这接近古希腊悲剧目标的伟大而光辉的悲剧艺术的奥妙，正有待于我们去努力发掘[307]。

他的技巧与作品

没有任何一个大音乐家象亨德尔这样简直不能用三言两语来作定论。这的确是事实，他很早便能完全掌握他的风格(远比约·塞·巴赫早得多)，虽然这种风格从未真正定型；同时他也从不拘泥于任何一种艺术形式。在他身上，我们甚至难以看出一个明显而合乎逻辑的演变过程。他不是只取一条道路而以全力奔赴目标的那种天才。不管做什么工作都要把它做好，这就是他的唯一目标。在他看来，条条道路都是好的——从他早期在三岔路口开始举步的时候，他便控制了自己的活动领域，他的光辉普照四方，从不对某一方面有所偏执。他既不是那种把人生和艺术看作强烈而短促的或缓和而持久的理想主义的人；也不是那种爱把自己的行动当作规范而昭示后世的人。他是一种生息于芸芸众生之间，而愿与大众化为一体的人。他的艺术意向主要是客观的。他的天才能够适应眼前事物的千变万化，适应民族，适应他所生活的那个时代，甚至适应他当时的社会风尚。它能够不顾一切阻碍而适应各种不同的影响。它衡量其他风格和其他思想，但是由于他天赋的吸收力和坚强的平衡感，从不被这许多外来的因素所汩没和压倒他的才气。他能够把每一件东西吸收、控制和归纳得恰到好处。这庞大的心灵就象是一个大海，所有世界上的河流都向它倾注过来，但并不影响它的宁静。

德国的天才作家常有吸收各种思想和外来形式的能力[308]，但是在他们当中，我们很难找到有象亨德尔这样特殊的客观精神和卓越的冷静头脑；这是亨德尔与众不同的地方。他们那种感伤的

抒情主义比较适宜于声乐作品，——用歌曲来表达宇宙万物的思想，而不适宜于用生动的形式和有力的节奏来描绘宇宙万物。亨德尔则迥然不同，他比任何德国作家更接近南欧的天才，——荷马式的天才[309]，也就是歌德在那不勒斯曾经受到启发的那种天才。这个宽宏的心灵观察着宇宙万物，观察宇宙万物自我表现的方式，正象一幅图画倒映在平静清澈的水里一样。他的这种客观精神得自意大利；他在那里住了许多年，那里的魅力永远铭镌在他心里。英格兰坚毅冷静的性格给他的影响更大，紧紧地约束着他的感情，使他躲开了德国艺术中所常见的那种感伤的和奔放的热情。但他的艺术有他自己的根蒂，这一点在他汉堡时期的早期作品中已经显然可见。

从他幼小时在哈雷起，察豪就已不只把一种风格，而把世界各国所有的风格都传授给他；不只引导他去了解个别大作家的精神，而且要他用各种方式的写作来吸取一切风格的菁华。再加上他3次旅居意大利和五十年来寄居英国，遂完成了这种富于国际性的教育。最重要的是他从不放弃哈雷时代所受的锻炼，不断地吸取其他艺术家的长处。即或他没有到过法国（究竟他是否去过，到现在还没有证实），但是他了解法国，并希望能掌握她的语言和音乐风格。在他的原稿[310]和某些法国批评家对他的抨击中[311]，我们可以找到有关这方面的根据。每当他经过任何一个地方，他总要搜罗一些音乐纪念品，购买和搜集外国作家的作品，并把它们抄下来（他不象约·塞·巴赫那样耐性地把法国风琴家和意大利小提琴家的总谱全部抄下来），其实还不如说他把读谱时触发的乐思很草率地用模棱的音乐语汇记了下来。他所抄录的那些丰富的欧洲乐思只残缺不全地保存在剑桥费兹威廉博物院内。我们可以这样说，这些抄录就是他永不枯竭的创作泉源。

他不仅从各大音乐家的高深而精炼的乐曲中吸取素材；而且

深深地从民间音乐——纯朴的农民的音乐中找寻泉源[312]。他热爱民间音乐：有人在他的原稿里发现他把伦敦街头的叫卖声也记录了下来；而且有一次他告诉一位朋友说，他从这些叫卖声中获得了许多写作咏叹调的灵感[313]。在他的某些神剧里，象《诗人的冥想》就贯串着许多他在英国乡间漫步的回忆；又如《弥赛亚》中有意大利农夫的笛声，《扫罗》中有荷兰钟声，《赫克力斯》和《亚力山大·巴鲁斯》中有愉快的意大利民歌，在在都令人悠然神往。亨德尔不是一个静观、沉思的艺术家。他注视、倾听和观察周围的一切。视觉是他灵感的一个来源，而且不比听觉次要。我不知道其他德国大音乐家是否还有象亨德尔那样借重视觉的人。跟哈塞和科列里一样，他对于美丽的绘画也具有一种真心的热爱。每次外出，他很少不到剧院或出售绘画的地方去。他是一个鉴赏家，在他去世以后，人们从他的收藏里找到几幅伦布兰特[314]的名画[315]。我们前面已经叙述过，由于双目失明的缘故（照理失明正足以使他的听觉更为灵敏，也足以使他在创作上把一切事物化为音的冥想），他的听觉就失去了推陈出新的主要泉源，不久以后也就慢慢瘫痪了。

他的写作象人们说话，作曲象人们呼吸；他浸润在当时欧洲的音乐中，神游于音乐家的乐曲里，沉醉在大自然的丰富的音响内；在他的作品里，充满了大自然的光影的颤动，河流森林和小鸟的歌声，他那最富画意的、染着一种近乎浪漫色彩的几段音乐便是受了这些天籁的感引[316]。他写作任何作品，从不先打草稿，意念既定，就振笔疾书，有如即兴作曲；他实在可算是有史以来一位最伟大的即兴作家。无论是在圣保罗教堂午祷时的风琴上、或在柯汶特花园剧院的神剧换幕之际的演奏上、或在汉堡和伦敦歌剧院乐队的古击弦钢琴上，他都能即兴作曲（有时他还会不用现成谱子，只按着歌者的性情和卖弄艳腔的技能、兴之所至地为他们弹出伴奏），亨德尔的这种本领着实叫当时的鉴赏家们都惊叹不止；甚至

连那绝不至于过奖他的马特宗也承认亨德尔在这方面简直找不到对手。我们的确可以说“他每一秒钟都在即兴作曲”。他作曲时感情是这样奔放，思路是这样宽广，以致来不及把他所作的及时记下来；但为了要留住自己的乐思，他不得不采用一种缩写的方法〔317〕。同时他对于乐曲的形式具有尖锐的敏感（这看来似乎很矛盾）。没有一个德国作家能够在写作优美旋律的手法上胜过他。在这方面只有莫扎特和哈塞才能与他相提并论。他的创造力固然非常丰富，但是由于他喜欢精益求精，所以他惯常总是翻来覆去地把同样一句乐句(都是最重要和最受他珍视的乐句)用上好几次，每重复一次必略加修改；每加上一次铅笔的勾划，它们便更加精巧完美。凡对造型美深感兴趣的音乐家倘把这一次次的雕琢情形，拿来研究一下必然得益匪浅〔318〕。还有，某些旋律在写成以后亨德尔并不立刻应用，而要在他的脑子里保存若干年月，让它们渗入他的潜意识，一直等到最适于应用的时候，然后才灵机一动，把它们开放出来。因此我们可以说，它们是在找寻容身的躯壳，找寻适当的时机，和找寻它们那种潜伏的真实感情；等到找到了这些，它们便如水到渠成地展开作用〔319〕。

亨德尔也常常从其他作家的作品里借用题材，而且也并不比借用自己的旧作少些。有些浅薄的读者认为这是一种剽窃行为，但只要我们有时间，不妨研究一下他的作品，特别是以那借用得最明显的《在埃及的以色列人》为例，亨德尔用他的天才和灼见，把借用乐句里的那些心灵深处统统启发了出来，这是连原作者也从来没有想到的。只有亨德尔的慧眼聪耳才能在斯特拉德拉〔320〕的小夜曲里发现一些素材，可以用来描写《圣经》里的洪水。人们在观赏一件艺术品的时候，往往不能深悟它的真谛；我们甚至可以断言就连作者本人对于它的看法也未必是最成熟的。被亨德尔所借用的题材，很可以说明这例子。他不仅仅是在自己创作乐曲，而且是

在替旁人创作。对于他来讲，斯特拉德拉和厄尔巴[321]两人不过是火焰的光亮，墙壁的罅隙，从这里面达·芬奇看出了活生生的人影。从斯特拉德拉的六弦琴的柔和的颤动中，亨德尔听出了可以供他写作大风暴的题材[322]。

我们切记不可疏忽亨德尔天才中的这种启发性。只管听而不管乐曲所表现的内容，只从纯艺术形式出发而不去接触表现力和启发性(有时甚至近于幻想)的这种人，就永远不会懂得他的音乐。他的音乐属于一种表现情绪、心灵和意境的音乐；它反映着时代和地域，而这时代和地域是情绪的骨骼，并使情绪染上了它们的那种特有的道德色彩。简言之，他的音乐在本质上是一种绘画似的和戏剧化的艺术。由于“亨德尔音乐节”的供献，直到最近二三十年间才在德国找到了打开亨德尔艺术宝藏的钥匙。豪斯[323]在论及莱比锡的最近一次演出时说：“没有一位大师象亨德尔这样需要通过演出，而且需要好的演出，然后才能对他有正确的了解。人们可以坐在家里研究约·塞·巴赫，甚至在家里欣赏巴赫的作品还比去听音乐会好些，但是人们如果没有听过亨德尔作品的良好演出，便难以想像亨德尔的一切，而偏偏这种良好的演出又是非常稀少。”在他死后的一个世纪里，他作品里的亲切感情被英国人歪曲了；后来在德国，门德尔松以及门德尔松的无数信徒把它歪曲得更厉害。由于一般人对于亨德尔全部歌剧的一贯排斥和轻视，由于人们几乎全盘抹煞了他那些最有力和最新颖的戏剧化的神剧，由于选择范围愈来愈狭，最后限于四五出神剧，甚至由于过分夸张地推崇《弥赛亚》、由于用一种夸大、生硬和迟钝的方式，用人数过多而数量不平均的乐队和圣咏团，用既无感情而又无亲切感的死板板的歌唱家来演唱这些作品，特别是《弥赛亚》；结果形成了一种传统观念，使人误认为亨德尔是一个路易十四时代的那种宗教音乐家，只讲求装饰——象华丽的庭柱，高贵而毫无生气的雕像、勒·

布伦[324]的画。任何作品经过这样的演出一定会逊色不少，而且也必然令人生厌；这种厌烦的程度与我们看见戴假发的亚力山大和勒·布伦所画的俗不可耐的基督像相仿。

我们必须恢复亨德尔的本来面目。他决不是一个宗教音乐家，他几乎从未为教堂作曲。除开一些为私人礼拜堂和特殊情形而写的《圣歌》和《感恩歌》以外，他只写音乐会曲，写露天节日的器乐曲，写歌剧，还写了一些所谓神剧而实际是为剧院演出用的作品。他早期的神剧确曾上演过，例如《阿西士与迦拉提亚》便打着"英国田园剧"的幌子，用布景、舞台装置和服装，在1732年5月演出于草料市场剧院；再如《以斯帖》也是按着希腊悲剧的形式，合唱队安置在舞台和乐队的后面，在1732年2月演出于古代音乐学院[325]。某些场面，例如"伯沙撒的狂欢和幻梦"，确实很可以用来表演。亨德尔坚决主张要在剧院而不在教堂里演出他的神剧。其实，亨德尔并不是找不到教堂演出他的作品，只因他不愿意这样做，以致开罪了许多教徒。这些教徒认为把宗教题材拿到舞台上去演唱，显然亵渎神明[326]，因此亨德尔曾一再声明：他这些作品并不是为了教堂，而是为了剧院——一个不受任何拘束的剧院而写的[327]。

亨德尔作品中的这种戏剧性通过德国史家近年来的研究才为人们所充分了解。克里赞德尔把他比作莎士比亚[328]，克雷奇马尔[329]称他为乐剧的改革者，福尔巴赫[330]和豪斯都认为他是一个戏剧音乐家，而且主张他的神剧应由戏剧歌唱家演唱。理·施特劳斯在他给柏辽兹的《管弦乐法》一书所写的序言中，提出亨德尔的主调音乐和戏剧音乐来作为约·塞·巴赫的复调音乐和交响音乐的对比。本书读者在这本小书中几乎随处都可以获得这个概念。

在说明亨德尔作品的一般特性以后，让我们继续来谈谈他各种体裁的写作技巧。

要把亨德尔的歌剧或神剧当作一个整体来讨论，是很困难的；我们必须把他所有的歌剧或神剧逐一研究，因为这些歌剧或神剧都不属于某一种单独的类型。在这里我们可以肯定本章开始时我们所说过的话，亨德尔的活动范围很广，他的艺术形式包括了当时的各种音乐主流。

所有当时欧洲的音乐倾向都反映在他的歌剧中：在他早期作品里有凯泽的模型，在《阿格吕皮纳》里有威尼斯派的模型，在他最早的歌剧里有斯卡拉蒂和斯蒂芬尼的模型；在他伦敦时期的作品里，他接受了英国的影响，尤其是在节奏方面。自从遇到他的劲敌博农西尼后，他的天才促使他创造了一种新的乐剧《凯撒大将》、《塔麦拉诺》和《奥兰多》；往后在法国影响下写了动人的巴蕾歌剧《阿吕奥唐特》和《阿尔契娜》；再后，他的某些歌剧如《释尔斯》和《戴达密亚》便具有喜歌剧和十八世纪后半叶的轻松的风格……亨德尔不断地试用各色各样的风格，永远不固定在一种类型上；这一特点，只有格鲁克才能与他相提并论。

毫无疑问地（这是他在歌剧上的最大缺点），有时由于意大利歌剧传统和剧团人才的限制，他不用合唱，而写一些由女高音和女低音担任主角的独唱歌剧[331]；但是只要有机会，他便写合唱的歌剧，例如《阿吕奥唐特》和《阿尔契娜》；他又不得不声辩，何以在合唱中他省去了男高音或男低音的声部[332]。如果加上合唱而独唱声部的统一性仍能不受破坏，那末他还可以用伶俐巧妙和变化无穷的乐器伴奏来配合这些独唱声部。他的许多出色的咏叹调，例如《吕纳尔多》里的“园景”——歌唱的小鸟——实际上等于是一幅管弦乐的“音画”。歌声象一个乐器似地混合在里面[333]，亨德尔常常尽可能让个别的乐器和个别的声部用单纯的音色奏出或唱出

各声部的曲调，一会儿把委婉动人的旋律线拆散，一会儿又把它们结合起来，这是何等样的手法；还有，再看他那些休止！

他的旋律比一般人所想像的更富于变化。在他的作品里，其所以充满“回复”的形式[334]，我们必须认识到这是那个时期里的一种时尚。在《阿尔米拉》里，亨德尔欣然采用了一种歌谣的形式。凯泽在这方面提供了他许多规范，而他总是尽量利用这些朴素动人，差不多可以说是直接扣人心弦的歌谣。在他后期的歌剧，例如《阿塔兰塔》、《裘士提纳》、《释尔斯》和《戴达密亚》里[335]，他带着特别偏爱的心情，再度采用了这些歌谣形式。他的6首“卡伐蒂那”(短歌)和两部曲体的咏叹调[336]，给哈塞和格劳恩提供了许多好榜样，后来这两人使这种曲体风靡一时。在他戏剧性的咏叹调里，我们也可以找到第二部和第一部的“回复”[337]。

甚至在“回复”中，他也给我们提示出许多变化无穷的形式！亨德尔不仅广泛采用各种风格，而且在那些光辉灿烂和流利巧妙的咏叹调里，他把歌声和乐器揉合得这样熟练完整[338]，从《吕纳尔多》里的《可爱的妻子》和《拉达米斯托》里的《可爱的阴影》，我们可以看出他多么喜欢用委婉的和高深的对位结构；同时不断地在古老的形式中找寻新的组合。在最初采用“回复”小咏叹调的那些作家中，他是其中的一个；到了博农西尼，这种“回复”小咏叹调简直成为十八世纪初期的风气。从亨德尔的《阿格吕皮纳》和《奥托乃》里，我们可以找到这一类悦耳的小咏叹调[339]。他的咏叹调的第二部分的性质和段落与第一部分不同[340]；进一步来看，每一部分又分成好几个段落[341]；第二部分有时为朗诵调[342]，有时非常简炼短小[343]。亨德尔在神剧里用到合唱时，常常把“回复”部分交付给合唱队[344]。在《参孙》里，亨德尔又进了一步；米卡在第二幕里唱完咏叹调“归来啊，率领天军的上帝”的前两部分之后，合唱队接上去唱第二部分，而米卡同时回转去唱第一部分。亨德尔最后

企图把"回复"部分分开，由两个角色分别演唱，例如在《扫罗》的第二幕里，乔纳森的一段独唱"王啊，不要犯迫害青年的罪吧"后面跟着就是扫罗的独唱，一个音跟着一个音地相继出现。

但是亨德尔在独唱方面最杰出的成就是"朗诵调"。

凯泽把写作这种动人的配有乐队伴奏的"朗诵咏叹调"的手法传授给他，在《阿尔米拉》里他已经采用过，后来约·塞·巴赫又从他那里把这种形式借用过去。他在伦敦时期内所写的歌剧里常常采用这种形式，因此这种形式更趋精美丰富。它们不仅仅是孤立的朗诵调，或独唱前面的引子[345]。《凯撒大将》第三幕有关凯撒的那一段情节《从可怕的危险中》，是一幅庞大的音画，其中包括一段器乐前奏、一段朗诵调、一首咏叹调(前面两部分用交响乐伴奏)、另一段朗诵调，然后为咏叹调的"回复"部分。《塔麦拉诺》最后一幕巴查哲特之死一场是由一系列乐队伴奏的朗诵调组成的，其中连贯着咏叹调；细致地表现感情的变化，也反映着生活的各个阶段。在《阿德美托》里，开始时表现阿德美托之痛苦的那一场，其深刻程度、情境和戏剧性的奔放，简直可与格鲁克的最优美的朗诵调媲美。《奥兰多》中"疯狂场面"[346]和《赫克力斯》第三幕中德查尼拉的绝望一场，其大胆的写实和疯狂般的热情，则有过之而无不及。前者那种嘲笑气氛和悲剧气氛的混合简直是莎士比亚的手法。后者象一条波涛汹涌的大河，充满着愤怒和悲伤。在整个十八世纪的歌剧作品里，简直找不出能与这两个场面媲美的。此外，在《特西奥》、《罗德林达》、《亚力山德罗》、《阿尔契娜》、《塞美利》、《约瑟》、《亚力山大·巴鲁斯》、《耶弗他》等剧曲内，都包括有朗诵调的场面，或在同一场内把朗诵调和咏叹调结合起来；这些咏叹调非常自由，其中的器乐间奏也很新颖别致。最后我们须注意那种暗示性的"主导动机"和它在《伯沙撒》里的心理描写，其中某些器乐的乐句和朗诵调似乎属于尼托克吕斯的性质[347]。

在研究亨德尔的朗诵调和咏叹调的时候，可能引起一个艺术表现上的大问题，也就是装饰音的问题。

我们都知道亨德尔派的歌唱家常常在他的旋律上加上一些花音艳腔和大段装饰乐句(数量相当多)，这些装饰音多已失传。克里赞德尔在编纂亨德尔的作品时，他发现原著上写着几种装饰乐句任凭歌者选择；他或则把它们删掉(与史实不符部分)，或则自作主张另外写过。由于后面这一点，克里赞德尔的工作不能保证准确，或至少有些失真。支持他的改编工作的人很少。德国音乐学家对于他这种改编工作曾经在最近展开过讨论[348]。从这些讨论里获得如下的结论；至于讨论时孰是孰非，则不在本书研究范围之内：

（一）这些装饰音并非如一般所说是即兴写下来的，也不是任凭歌唱者兴之所至随意演唱的，而是特为在歌唱者的分谱上和古击弦钢琴的伴奏谱上详细记录的[349]。

（二）这些装饰音并非空洞的技巧的炫耀，而是一种高深技巧的结晶，与整个乐曲风格是协调的。它们可以使主要旋律的表情更为深刻[350]。

然而，恢复这些装饰音有甚么好处呢？我们的兴趣已经改变；由于对前人表示尊敬，我们固然不能把他的作品妄加窜改，但对于那些已经失去意义的和陈旧的传统习俗的细微末节，也不必一味盲从。已成陈迹的前人作品既经后世的研究而获改善，那么，我们应否再把这些旧作灌输给今日的听众？——或者严肃地用真实的感情来修改它们，使它们那种崇高的力量继续影响我们？这两种意见都有人支持[351]。至于我个人，我认为第一种意见与乐谱的出版有关，第二种意见则与乐曲的演出有关。我们应该用头脑来研究实际情况，只有这样，然后才能决定哪些该保留，哪些陈腐的该

抛弃,使这些天才作品真正地栩栩如生。

在意大利歌剧中,重唱的地位并不重要,所以亨德尔在这方面的改革比在独唱方面少。然而我们还是可以找到一些极为有趣的尝试。他的二重唱多半是一种严肃而相当忧郁的模仿形式,或模仿普罗文扎尔和斯蒂芬尼的旧意大利派[352],或模仿卢利的风格,两个声部一个音符对一个音符,非常精确地结合在一起[353]。在《阿塔兰塔》和《波罗》里,我们可以看到一些流畅谐美、技艺高超的二重唱。而在《奥兰多》第三幕的二重唱里,亨德尔又企图把哭泣的安琪里卡和发怒的罗兰两人的性格划分开来。——他的三重唱同样是一种严格的模仿形式,例如《阿尔契娜》第三幕中的三重唱;《阿西士与迦拉提亚》中的三重唱形容一对情人和巨人波利非马斯;在《塔麦拉诺》的三重唱中,愤怒的塔麦拉诺和那激怒他的巴查哲特又和阿士提吕亚形成对比;以及在所罗门的审判中的三重唱区别出三种不同的性格(所罗门的镇静力量、坏母亲的威胁叫嚣和好母亲的忧伤呼吁)。《苏撒拿》中的三重唱虽同样自由,但风格比较诙谐:两个老头儿之一唱着温柔的恋歌,而另一个则唱着威胁性的曲调。"合起来"便造成了一种非常生动细致的意境,连莫扎特的写作也不过如此[354]。亨德尔的四重唱很少。在罗马所写的《时间的胜利》里,有两段小四重唱。在《拉达米斯托》里,亨德尔写一段富于戏剧性的四重唱,但写得相当笨拙,其中包括"回复"部分[355]。最动人的四重唱是在《耶弗他》第二幕内。在《耶弗他》第三幕里则更有一段五重唱,这是他惟一的一首五重唱。

在十八世纪的意大利歌剧中[356],合唱退化到一种非常原始的阶段,所谓合唱仅为一曲终了时几个独唱者合在一起歌唱,而且在演唱当中还夹杂着某些庸俗和爽朗的欢呼。尽管如此,亨德尔在《阿尔契娜》里所写的合唱都非常有力;《凯撒大将》、《阿吕奥唐

特》和《阿塔兰塔》里的合唱在当时的歌剧作品中可以说是例外的创举。亨德尔在那些用于终场的合唱曲中，设法避免当时流行的庸俗方式:《塔麦拉诺》里的合唱曲富有一种忧郁的戏剧性的气息;《奥兰多》里的合唱曲尽力保留剧中人物的个性;《凯撒大将》里的合唱曲后面附着一首二重唱。还有一些群众的合唱曲;例如《裘士提纳》里的水手合唱;《戴达密亚》里的猎人合唱。这些副歌的合唱，都在独唱的咏叹调唱完后出现。在《亚力山德罗》里也是这样，等亚力山德罗的赞美歌唱完后，兵士们组成的合唱队接着重复演唱，不过这歌稍微缩短了一些。

亨德尔常常想建立庞大的乐曲结构，从独唱逐步向上发展到重唱，然后到合唱。在《阿吕奥唐特》第一幕的末尾，二重唱(加伏特舞曲形式)后面紧接着合唱，然后是舞蹈;最后则载歌载舞。同一歌剧第三幕的结尾为一连串的进行曲、舞曲和合唱曲。《亚力山德罗》的最后几场，是名副其实的歌剧终场音乐、两首二重唱和一首转入合唱的三重唱。

但是只有在他的神剧里，亨德尔才更大规模地应用这些合唱结构，主要是独唱和合唱的交替应用，此起彼落，形成强烈的对比。

且看他所用的曲体和风格多么变化无穷。亨德尔非常渊博、客观，因此他不相信世界上真正的艺术只有一种。他认为音乐有好的也有坏的;除开那种坏的音乐以外，他喜爱一切风格。因此在各种风格上，他都留下了杰作。他之所以不曾在歌剧上开辟任何新的道路，理由很简单:全因差不多每一条道路他都要去驰骋一番而无暇致力于此。他不断地用他那种特别稳健的手法来尝试和创造。他对于创造，似乎具有一种非凡的、深入的真知灼见，在艺术领域中难得有被他漏掉的地方。他用起朗诵调来跟格鲁克同样精到，用起咏叹调来与莫扎特一般老练;《塔麦拉诺》中最亲切和最感

人的几幕的写作手法近乎《在图吕德的伊菲基妮》；《阿德梅托》某些片段音乐之动人和热情，以及《奥兰多》里那种诙谐和悲惨的情调则象《唐·乔望尼》。在这几出歌剧里，他非常巧妙地尝试新的节奏[357]。此外他还运用了许多新的曲体、戏剧性的二重唱或四重唱、歌剧开幕前的描写序曲[358]、精练的配器法[359]、合唱曲和舞曲等[360]。没有任何一件事能够难倒他。在后来的一些歌剧里，他又恢复了当时意大利或德国歌剧所常用的形式。

我们认为亨德尔为了要经常迎合当时观众和他手下那批演员的瞬息万变的兴趣，因而他的歌剧体裁便不能固定下来；但是当他丢开歌剧来写神剧的时候，他在这方面的变化并不亚于在歌剧方面。在这种音乐会性质的、不受拘束的戏剧（按指神剧——译者）的庞大结构上尝试新的曲体，正是他一件长期性的实验工作；随着他内心创作欲的发展，他的作品一一相继产生，有的彼此相似，有的彼此相关，但在情趣和曲体上，几乎每一个作品都是截然不同的。在每一个作品里，亨德尔贯注了他的某一种感情；而当这作品完成时，他心里又有了另一种感情，这新的感情是在他写前一作品时就孕育起来了。这样，他保持着心境的平衡，就象生命的脉息一样。在写实的《扫罗》之后产生了史诗般的《在埃及的以色列人》；在这两部伟大的作品之后，又出现了两幅短小的写实画：《圣西西利亚颂》和《诗人的冥想》。在赫克力斯型的英武而通俗的悲喜剧《参孙》之后开放了《塞美利》的鲜花，一出浪漫色彩和骑士风的歌剧。

这些神剧固然这样变化无穷，但是它们比歌剧更具备一个共同点：它们都是一种乐剧。亨德尔选择《圣经》上的题材来写神剧，并不是出于宗教信仰；按照克雷奇马尔的说法，那是由于《圣经》上的这些英雄故事是人民生活的一部分，而人民是他写作的对象的缘故。人民大众都熟悉这些故事；而那些古代浪漫色彩的故事只

能引起一般自命风雅、骄奢淫佚的上流绅士的兴趣。毫无疑问地，这些神剧并不是为舞台演出而写的，也不追求布景的效果，除了极少例外(例如《伯沙撒》中欢宴的一场，亨德尔在写作那一场时必然想到舞台上的演出)，其余一律是非常戏剧化地表达出人类的热情、性灵和个性。亨德尔是一个伟大的描写性格的能手，《参孙》里的德里拉、《伯沙撒》里的尼托克吕斯、《亚力山大·巴鲁斯》里的克利娥帕特拉、《所罗门》里的母亲、《赫克力斯》里的德夏尼拉、美丽的狄奥多等角色都可证明他有深刻细致的心理描写的天才。在平常的创作和描写普通感情时，他浮沉于纯音乐的洪流里，但是在需要表现热情澎湃的时候，他简直可以与最伟大的音乐戏剧大师分庭抗礼。象《赫克力斯》第三幕的恐怖场面、《亚力山大·巴鲁斯》的美丽场面、《伯沙撒》的梦境、《朱诺》的场面和《塞美利》之死、《参孙》里约瑟与其兄弟的相认和庙堂的毁灭、《耶弗他》的第二幕、《狄奥多》的牢狱场面或《扫罗》的第一幕。还有驾乎这许多乐剧之上的，如《在埃及的以色列人》、《以斯帖》、《约书亚》和《钱多斯圣歌》里某些象巨大的画像似的，充满着热情浪潮和效果强大的合唱曲，难道我们就不需要再提一下吗？神剧与歌剧的主要区别就在这些合唱上。它们基本上是属于一种合唱悲剧的。在巴伯里尼[361]时代的意大利歌剧中，这些合唱几乎废弃了；在法国歌剧中，它们虽然占着很重要的地位，但也仅是用来作为说明剧情或装饰之用；而在亨德尔的神剧里，它们是作品的生命和灵魂。有时，当剧中的主要角色诿诸天命的时候，它们便象古代的古典合唱那样传达出剧中的情境，例如《扫罗》、《赫克力斯》、《亚力山大·巴鲁斯》和《苏撒拿》。有时，它们给人类的热情添上一些宗教的气氛，给富于人情味的戏剧抹上一道神奇的光彩，例如《狄奥多》和《耶弗他》。最后，它们简直活现了剧中人，或剧中的受迫害的人民以及引导着他们的上帝。亨德尔在他第一出神剧《以斯帖》里，已经具备了这种天

才。在它的合唱里，我们看到这一出戏剧如何生动描写一个受压迫的民族以及召唤和引导着他们的上帝。在《底波拉》和《亚他利雅》里，显然有两个民族。在《伯沙撒》里则有三个，但在他同类作品中最主要的是《在埃及的以色列人》，这是一首有史以来最伟大的合唱史诗，整篇叙述耶和华和他的子民。

这些合唱曲具有种种截然不同的风格。有些是宗教风格，略显陈旧[362]；有些倾向歌剧——甚至接近诙谐歌剧[363]；有些则发散出十六世纪末叶的牧歌的芳香[364]——这种牧歌艺术借着伦敦古代音乐学院的重视而传留了下来。在另一方面，亨德尔常常以一种单纯的或变格的圣咏歌形式用于合唱曲[365]；他运用复式赋格合唱曲的形式又极为惊人[366]；在每一件事情上他都是才华焕发，使当时最严格的批评家，例如马特宗等都不禁为之叹服。他生来便是一个大组织家，他喜欢交替着使用主调音乐与赋格合唱曲[367]、喜欢使用纵列的浓重的和弦与流动的重叠起来的对位旋律，并且非常灵活地为他的戏剧化的合唱曲规定了一个细致而神奇的结构。他的合唱曲有时为悲剧情节[368]，或为喜剧成分(参考伏德维勒)[369]，有时则为写实的画面[370]。亨德尔最懂得如何把通俗的动机交织起来[371]，又如何使舞曲与歌曲融为一体[372]。

但是他最擅长的——并不是他所独创的，而是他最善于利用的——倒是独唱与合唱的交替和混合。珀塞尔和法国作曲家在这方面给了他不少启示。在他最早的宗教作品里，他已经试用过，特别是在1713年所写的《安妮女王寿颂》里，几乎每一段独唱后面都由合唱接着唱下去[373]。他非常喜爱光明，喜欢在大段合唱之中加进一段象鸟儿直上云霄似的独唱[374]。凭着他的戏剧天才，在必要的时候他知道怎样从这种结构中获取最动人的效果。巴赫在写他的《圣马太耶稣受难曲》时，便取法于亨德尔1716年所写《布罗克斯耶稣受难曲》里那一段“天国之女”与合唱《快，你们这

些攻击的人们》之间的一唱一答的对唱和那些艾斯奇拉[375]似的插话。在《在埃及的以色列人》结尾的地方，当宏亮的合唱队唱完以后，作为一种巧妙的对比，我们接着便听见一段没有伴奏的女声独唱；再往下便是由合唱队交替重复唱出一段赞美歌。在短小的《圣西西利亚颂》结尾处亦复如是。

在《应时神剧》里，有一段女高音和女低音的二重唱与合唱交替着出现，而在《玛喀比犹大》里，亨德尔更把这种独唱与合唱的混合工作做到天衣无缝的地步。这篇胜利的史诗表现被侵略的人民站了起来，而且战胜了侵略他们的人，他们的个性与整个雄伟的民族精神已经融为一体；合唱队员颂赞人民的领袖，他们的歌声使广大的群众鼓舞欢欣，显露出一种强大而不可抗拒的前进力量，就象一个巨人踏上了凯旋的阶梯。

随后当乐队加入独唱与合唱的对唱时，在这出富于心理描写的戏剧中便出现了第三种因素，它有时与其他两种因素显然处于对立的地位。因此在《玛喀比犹大》第二幕里，乐队所奏的战争的号召穿插在多少带着一些送葬意味的合唱“我们听到了令人欢愉的恐怖之声”中间，乐队与合唱形成了一个生动的对比；说得更好听一点，乐队帮助合唱完成了画面的构图。在“牺牲”之后即为“光荣”。

神剧既然是一种不受拘束的戏剧，那末它便需要用音乐来代替布景的地位。因此，音乐的描写功能便大大发展了起来，亨德尔的天才之所以能慑服英国听众主要就在这一点上。圣-桑在写给贝莱格[376]的一封信上说得非常有趣[377]：“我的结论是：亨德尔靠着音乐的图画性和描写性——这在以前是新奇而从未有人触及的——才获得他今天所享的盛名。至于象他那种写合唱曲和处理赋格的熟练的手法，别的作家早就应用过。他真正的特长倒是在色彩上——可惜在今日的演奏中，我们已经听不到他的这种专长

了。他全然不懂得异国情调。我们且单看《亚力山大的酒宴》、《在埃及的以色列人》、特别是《诗人的冥想》（往下的作品可以不管）；你到处都可以发现他的努力只在追求那些描写和模仿的效果。它所产生的形象非常逼真，也非常紧凑，而且似乎是以前闻所未闻的。”

或许圣-桑过分强调“写合唱曲的熟练手法”，其实在英国，甚至连珀塞尔也包括在内，精通这种手法的作家并不多，或许圣-桑又过分强调法国在描写音乐上的影响以及它们所给予亨德尔的影响[378]。我们不必认为亨德尔的这种描写倾向是当时的一种例外。其实当时的德国音乐已经吸取着大自然的气息，而且正朝着音画方面发展。台列曼在音乐上比亨德尔更象一个画家，他的写实的效果甚至超过亨德尔。但是十八世纪的英国在音乐上却非常保守，并且全副精力集中在复古的工作上。他们对于亨德尔作品里那种“色彩”和“模仿效果”已经大为吃惊。至于圣-桑认为“亨德尔全然不懂得异国情调”，这一点我不愿苟同，实际上亨德尔不止一次追求异国情调，特别是以《凯撒大将》和《亚力山大·巴鲁斯》里两段克利娥帕特拉场面的某些配器法最为显著。他最常用的是音画，他用音乐来描绘大自然的形形色色，这是一种非常具有特性的描写，正如贝多芬所说的，“感情的表现多于纯粹的描写”；也可以说是一种狂风暴雨、风平浪静、黑夜暗影、英国乡间薄暮、月下庭园、春日晨曦和百鸟齐鸣的诗意的感应。亨德尔用荷兰画家和浪漫诗人的笔法写出《阿西士与迦拉提亚》、《在埃及的以色列人》、《诗人的冥想》、《弥塞亚》、《塞美利》、《约瑟》、《所罗门》和《苏撒拿》；它们活象是一个大自然的画廊。这种浪漫主义有力地震撼了当时社会，这是无可否认的。他一方面受到热烈的赞扬，一方面也遭到猛烈的批评。1751年有人在信里把他说成是柏辽兹或瓦格纳一流人物，爱用乐队和合唱来造成巨大的音响。

“他简直不能用正常方法令人感觉心旷神怡，”这封匿名信的作者写道，“他那种邪恶的才气不容许他这样做。他梦想着一种‘庄严巍峨’的音乐；为了要奏出更多的噪音，他应用许多歌声和乐器，其数量之多在剧院里从未有过。他以为他这样不仅仅可以与音乐之神竞争，而且可以与其他诸神，如海神和天神等抗衡：听了他那暴风雨似的音乐，我以为房子震塌了，要不然就是海水决了堤。最不能容忍的是他的雷声。我从来没有听到过这么可怕的隆隆之声。”[379]

在听完贝多芬的《c小调交响曲》第一乐章之后，歌德感觉到烦恼和不安，他说过同样的话：“多么无聊。就象是房子倒在耳朵边一样。”

我把亨德尔和贝多芬的名字相提并论决非偶然之事。亨德尔是一个戴上了枷锁的贝多芬。他与他四周围的意大利大艺术家，如波尔波拉和哈塞等人同样具有一种凛然不可侵犯的气概，但是在他与他们之间，横隔着一个世界[380]。在笼罩着他的古典外衣下面燃烧着浪漫主义的天才之火，我们可以说他是“狂飙运动”的先锋；这潜伏着的魔鬼有时会热情澎湃，不由自主地爆发出来。

亨德尔的器乐曲值得密切注意：因为它几乎常常被历史家歪曲和被艺术家误解为一种徒具形式的艺术。

亨德尔的器乐曲都象是一种信手拈来的即兴之作，这是它一种主要的特征。它们之所以出版并非出于亨德尔本人的意思，而是出于不得已[381]它们并非是为了给人冷冰冰地演奏和批评而创作，而是要火辣辣地演奏给听众们听的。它们都是一些自由的画幅，结构不够严密，但却生动活泼，只适宜在音乐会里当演奏者与听众两方面打成一片的时候演出[382]。所以在这种乐曲里，需要保持某种程度的生动活泼的即兴的性质。但是相反地，我们却

常常把它们弄得僵硬不堪。我们不能认为它们是亨德尔的讽刺作品。它们完全不是这样。即使我们仔细研究这些作品的细节，或者从乐队演奏中获得一种准确、合拍、真实和完整的观念，我们也不过只是抓住了这位伟大的即兴作者的外形。

况且，他的器乐曲与声乐曲同样带有一种亲切和描写的表情。亨德尔和他的朋友贾米尼阿尼[383]同样认为"器乐曲的目的不仅在悦耳，而且要表达出情操心境和描绘出感情。"[384]它不仅披露内心世界，而且要反映外界事物[385]。它是一种表达精确的诗歌。倘若我们不能确定他的灵感的泉源的界限，那末从他某些器乐曲里，我们常常可以发现一些亨德尔所曾经游历过和体验过的岁月、旅程和景物的痕迹。在器乐曲内，他显然受到了大自然的感召[386]。

其余的器乐曲是与他的声乐曲和戏剧作品有关系的。亨德尔在他的《在埃及的以色列人》里，曾经借用过1735年出版的钢琴曲第四集内某几段雄伟的赋格曲，并配上与其内在感情相称的词句。《第四风琴协奏曲》(首册出版于1738年)里第一个快板乐章，不久以后也被改编为《阿尔契娜》里一首最婉转动听的合唱曲。第二首两个法国号的F大调协奏曲[387]是《以斯帖》中某些乐段的化身。很明显地，器乐曲对当时的听众来说确实具有一种表情的意义，或者如同贾米尼阿尼所说："所有好的音乐都应模仿精采的会话。"出版商沃尔什做得对，他把亨德尔的歌剧和神剧中最脍炙人口的咏叹调辑成六卷，改编为《长笛、小提琴与古拨弦钢琴奏鸣曲》。亨德尔本人(或许是他的学生巴贝尔)也把他歌剧中某几组咏叹调改编为非常卓越的钢琴曲，与其他一些前奏曲、间奏曲和变奏曲合在一起。——我们应该随时记住亨德尔的器乐曲与其他乐曲之间的这种亲密的关系。而且我们应该格外注意这些作品中所表达的内容。

亨德尔的器乐曲本身可以分为三类：第一，钢琴曲（古击弦钢琴与风琴）；第二，室内乐曲（奏鸣曲与三重奏）；第三，管弦乐曲。钢琴曲为亨德尔作品中最通俗者，在欧洲发行的版数最多。它们虽然一共有三集，但只有第一集最能代表亨德尔，因为只有这一集是他亲自编校的。其余两集由于出版时未得作者同意，多多少少带点欺骗性质，有些失真。

第一集出版于 1720 年 11 月，用法文题名为《组曲》；从它里面，我们可以看到亨德尔的两个最显著的特性：第一是他的早熟。在往后的作品中，几乎没有多大进展；第二是他那欧洲式的性格上的广博，由于这一点，他的艺术甚至比他同时代的大艺术家更突出，虽然那个时代的艺术家还赶不上今日艺术家的富于民族色彩。这些钢琴曲出版于 1720 年，但其创作年代早在 1700 年以前，从这上面可以证实亨德尔的早熟。其中有一部分搜集于"兰纳德藏书"的《幼年集》内[388]，其余的是从 1705 年的《阿尔米拉》改编而来。在 1720 年的版本中，亨德尔把这些钢琴曲扩充、修订、并仔细地分了类。《幼年集》的价值就在于它可以让我们看到这些钢琴曲的初稿和亨德尔修正的经过。除了这些旧作以外，还有一些比较新的可能是在意大利或英国写的作品[389]。从这些乐曲里，我们还可以追溯出许多不同影响的痕迹。塞非特[390]和福莱塞[391]从某些曲子里[392]看出德国法国和意大利的影响[393]。甚至在他居住英国的时候，意大利因素和德意志因素偶尔还影响了他[394]。在每一部《组曲》中，舞曲的排列次序不同，作品的中心要点也不同。前面一段引子有时为前奏曲，有时则为赋格曲或序曲等。舞曲和咏叹调有时彼此联系，有时则各自独立，虽然它们在结构上如此分歧，但是整个作品却能给人谐和一致的印象。亨德尔的个性与它们结合在一起，最不同的因素——复调音乐以及德国式和声、意大利的

主调音乐、斯卡拉蒂式的技巧、法国的节奏和装饰音[395]以及英国的朴素，实际上完全在他的笔下熔为一炉。因此，他的作品颇能轰动一时。在他那个时代以前，固然也有许多独创一格的钢琴曲集，但是它们的灵感几乎全部局限在民族艺术的范畴内。亨德尔是十八世纪第一位伟大的德国古典派作曲家。他在音乐上的功绩相当于十八世纪法国作家和哲学家在文学上的功绩。他的著作很广。他的钢琴曲集从出版的那一天起直到后来，始终是一部风行不衰的欧洲古典作品。

由于我上面所说的理由，后来出版的两本钢琴曲集就比较不足道了。第二集由沃尔什出版于1733年，亨德尔事先完全不知道这回事；其中错误百出，许多小曲子都是从《幼年集》里照抄过来，写作年代开始于汉堡和哈雷时期[396]。亨德尔一定也为它们计划配上前奏曲和赋格曲，但它们却这样结构不全地被拿去出版了。

事情既已如此安排，而且亨德尔又拗不过这个出版者，后来也同意把它们作为前一部作品的附录出版，题名为《六首风琴或古拨弦钢琴的赋格曲或祈祷曲》，1735年，作品第三号。这些赋格曲写于1720年以前，正当亨德尔住在卡农斯的时候，第二首《G大调》则写于他第一次旅居英国的时候。它们的产生，立刻受到各方面的赞扬，甚至在德国还有许多人把它抄录下来四处流传[397]。亨德尔在赋格方面的知识得自于库瑙一派，尤其从克里格那里获益最多[398]。他的赋格曲跟他们的一样，本质上具有一种旋律美的性质。它们非常适合于歌唱，其中有两首后来被改编为两首合唱曲，用在《以色列人》的第一部分内[399]。但是亨德尔作品的生动性却与他的那些德国前辈大不相同。它们具有动人的一种雄伟、一种愤怒、一种热情和一种只有亨德尔独有的火焰。换句话说，它们是富有生命力的。“所有音符都在说着话，”马特宗甚至下过这样的评语。这些赋格曲含有一种轻快的即兴曲的性质，事实上它

们的确是一些即兴作品。亨德尔称它们为风琴祈祷曲，等于说它们是幻想的和高深的随想曲。他又常常采用复式赋格曲，其中附着一段巧妙的发展部分。马特宗听了约·塞·巴赫的音乐之后，他认为在复式赋格曲和即兴作曲方面，亨德尔比巴赫更伟大；于是他又说："这种艺术使听者心神愉快，而且使听者从心里对作者和演奏者发出一种热情。"亨德尔这种即兴作曲的习惯——也可以说是一种愿望——是他写《大风琴协奏曲》的根源。按照当时的风气，亨德尔坐在"古击弦钢琴"上指挥他的歌剧和神剧的演出。他以无比的技巧为歌者伴奏，完全配合他们的幻想，等到歌者唱完以后，他便随着兴之所至，任意弹奏[400]。他最初在钢琴上弹奏歌剧里的间奏曲，后来又在风琴上弹奏神剧里的幻想曲或随想曲，所获成绩总是非常成功，而这种即兴弹奏的习惯，他终身从未放弃。我们或许可以这样说，听众之所以喜爱他的神剧，与其说是神剧本身吸引他们，毋宁说是亨德尔在风琴上的即兴弹奏吸引他们。在 1738 年和 1740 年，当他尚在人世的时候，出版了两集《风琴协奏曲》；第三集则在他死后的 1760 那一年才出版[401]。

要想正确地批判他这些作品，我们首先必须要记住它们都是为剧院而写的。倘若有人以约·塞·巴赫那种严格有力和错综复杂的风格求之于这些作品，就未免太荒谬了。它们都是一些美妙的套曲，风格虽平凡，但本质却明朗而华丽，具有一种神剧即兴曲的性质，能够在广大听众间产生直接的效果。"当他弹协奏曲时，"霍金斯说，"他通常先用音栓奏出一段音乐作为引子；这段音乐听起来非常缓和庄严，其中和声紧凑丰盈，表情淋漓尽致；乐句的连接手法非常高明，同时整个音乐的奏出又非常清晰，在听众的概念上显得极其朴实无华。前奏曲以后接着便是协奏曲的出现；他把协奏曲弹得极为生动而平稳，在这方面谁也休想与他相比。"甚至在反对亨德尔的党徒们最嚣张的时候，《格卢布报》还登载了一首

赞美亨德尔的«风琴协奏曲»的诗[402]。

“风啊，轻轻地，轻轻地在树枝间

　　收起你金黄色的翅膀

让一切静下来，甚至西风也停止低语。

生命的泉源啊，止住你的潺潺长流……

听呀，听呀，无匹的亨德尔在弹琴！……

看啊，当他，这个坚强的人在风琴上

　　发出巨大的声响的时候，

欢乐汇黼在一起，怨恨平静了下去，……

象上帝的双手，他弹出高贵的音乐

　　多么整齐，多么庄严，多么稳健……

静，艺术上的拙工庸材们啊！王公贵族的宠爱

　　算得甚么。在这儿亨德尔便得称王。”

现在让我们从听众很多的大音乐会这个意义上来看亨德尔的«风琴协奏曲»[403]。其中那些晦暗的阴影、爽朗的光亮、强烈而欢欣的对比，一切都是为了要获取巨大的效果。他所用的乐队通常包括两个双簧管、两个小提琴、一个中提琴和低音乐器（例如大提琴、大管和古拨弦钢琴等）；间或也加用两个长笛、一些低音提琴和一个竖琴[404]。这些协奏曲由三个或四个乐章组成，多数是两个两个连在一起的。开始时常是一个法国序曲风格[405]的“华丽乐章”或“断音乐章”，随后往往是一个同样风格的“快板乐章”。最后结束时则为一个“中庸快板乐章”或一个比较活泼的“行板乐章”（有时也用舞曲来代替）。中间的一个“慢板乐章”常常省去，留到风琴上临时即兴奏出。它的曲体与冠以引子的三个乐章（快板-慢板-快板）的奏鸣曲大致相同。在«亨德尔全集»第四十八卷中的最初两首协奏曲是一种如画的和描写的风格，同一卷中那首长篇的«F大调协奏曲»则具有一种节庆音乐的情趣，非常接近露天音乐

的风格。最后，我们必须注意亨德尔那首为两架风琴而写的《协奏曲》[406]，这是一阕非常美妙的尝试之作，可惜这种尝试他不曾继续下去。还有更惊人的是他那首后面用一段合唱来结束的《风琴协奏曲》[407]，它为贝多芬那首优美的交响曲以及贝多芬的继承者柏辽兹、李斯特和马勒等人[408]开辟了一条道路。

亨德尔的室内乐曲，正象他的钢琴曲一样，透露出他那种早熟性。

他的为两个双簧管和一个古拨弦钢琴而写的《六首三重奏鸣曲》[409]，开始写于1696年，那时他住在哈雷，年方十一岁，正如他自己所说的，写曲写得几乎"着了魔"，尤其是努力为他最喜爱的乐器——双簧管作曲。它们有四个乐章：慢板、快板、慢板、快板。两个慢板乐章通常非常短小，而且第二个慢板乐章有时仅仅是一种过渡的性质。《C大调古大提琴奏鸣曲》和《C大调古拨弦钢琴合奏曲》[410]大概是1705年亨德尔在汉堡时的创作。这是亨德尔这一类作品中唯一的一首，由于它，我们可以说亨德尔是巴赫的先驱。这首奏鸣曲用的是三重奏曲体。古击弦钢琴除了弹低声部外，还要弹第二"助奏部分"，塞非特曾经说过："早在巴赫着手写他的附有伴奏的和'古拨弦钢琴助奏部分'的《奏鸣曲》前十年，亨德尔已经认清了它们的价值。"

悲戚而优美的《三首长笛与古钢琴伴奏的奏鸣曲》[411]或许也是从哈雷时期开始写起，按照克里赞德尔的说法，大约继续写到1710年在汉诺威时始告完成。

亨德尔主要的室内器乐曲在1732年到1740年间出版于伦敦，共有三卷[412]：

（一） 15首奏鸣曲或独奏曲，给一个德国长笛或双簧管或小提琴独奏，并附有古拨弦钢琴或低音提琴的数字低音伴奏（作品第

一号)。

(二) 9首奏鸣曲或三重奏，给两个小提琴、长笛或双簧管演奏，并附有古拨弦钢琴或大提琴的数字低音伴奏(作品第二号)。

(三) 7首奏鸣曲或三重奏，给两个小提琴或德国长笛演奏，并附有古拨弦钢琴或大提琴的数字低音伴奏(作品第五号)。

第一卷里包括许多旧作，其中有些开始写于亨德尔住在柏林顿和冒多斯的时候。另外一些可能是为英国太子写的（太子的小提琴教师杜波是亨德尔的一位友人)。创作年代大约是在1730年。第二卷最初出版于阿姆斯特丹，后来由沃尔什在1739年加上一个法文名称[413]，出版于伦敦。

第三卷写于1738年而出版于1739年年初[414]。

我们从这些乐曲里所得到的第一个印象，就是作者并未明确规定演奏的乐器；按照当时的审美观念，作者给予演奏者选择乐器的自由。但是毫无疑问地，亨德尔在写这些乐曲当中的某几首时，也曾属意于某些是为长笛，某些是为小提琴，而某些则为双簧管。

第一卷作品——第一号的那些附有数字低音伴奏（古拨弦钢琴或大提琴)的独奏奏鸣曲(写给长笛或双簧管或小提琴演奏)，大致均由四个乐章组成[415]：慢板、快板、慢板、快板。慢板乐章非常短小；其中有些主题感染了意大利清唱剧和歌剧的咏叹调的风趣。有些乐章是前后连贯的[416]。和声往往很稀薄，需要充实。

第二卷和第三卷的价值更大，其中包括三重奏或两个声部的奏鸣曲(或为两个小提琴、或为两个双簧管、或为两个长笛)，均附有数字低音伴奏（古拨弦钢琴或大提琴)。除开一个例外[417]，第二卷中所有奏鸣曲均包括四个乐章，象作品第一号那样两个快板和两个慢板乐章，交替出现。它们有时受歌剧或神剧的咏叹调的影响；有时则反过来，却又成为歌剧或神剧的一些素材。在《亚力山德罗》里，我们可以找到《第一奏鸣曲》开头的那一段悲伤的广

板；在《亚他利雅》的序曲里，有一个乐章就是《第三奏鸣曲》末尾的一个快板乐章；《第四奏鸣曲》的小广板变成了《以斯帖》的序曲里的第二乐章。其余乐章也都被编入钢琴曲或其他器乐曲内，而与别的乐章配合在一起。在这些《三重奏》中，最精采的要数《第一首》和《第九首》，两首都有迷人的诗意。亨德尔在《第九首三重奏》的第二乐章里，非常巧妙地使用了一段通俗的英国主题。

第三卷里的《七首三重奏》在风格上和数量上[418]的变化较大。舞曲占据了一大部分[419]。它们实际上是一种"组曲"的性质；亨德尔在写这些组曲的几年中，深受巴蕾歌剧形式的影响。《第二奏鸣曲》里的莫塞舞曲和快板乐章乃取材于《阿吕奥唐特》。其他几个缓慢而华丽的乐章则取材于本人的其他神剧。《第四奏鸣曲》开头的两个快板乐章取材于《亚他利雅》的序曲。在另一方面，亨德尔则在《伯沙撒》的最后乐章里，把他《第一奏鸣曲》开端的优美的行板乐章穿插进去。

无论是谁，倘若从历史或智力的观点来批判这些作品，必然会同意克里赞德尔的看法：在这方面亨德尔并没有创造任何新的曲体；在他迈进的时候，他本可继续向未来的奏鸣曲走去；但相反地，他却退向那已经过了时的组曲的形式。但如果有人从艺术的手法和作品本身的魅力来看这些作品，那末他们必然会发见这些作品中有一些是亨德尔最精粹的创作而且新颖鲜明。它们那些委宛的意大利线条、那些细腻的表情、那些崇高的纯朴，在在都能使人心旷神怡。在我们这个时代里，倘若我们厌倦了贝多芬以后的和瓦格纳以后的艺术，那末我们很可以在这里，如同在莫扎特的室内乐曲里一样，找到一个安全之地，可以使我们避开眼前的困扰而重新获得宁静和爽怡。

亨德尔的管弦乐曲包括 12 首《大协奏曲》(1740)、6 首《双簧

管协奏曲》(1734)、歌剧和神剧的《序曲》、露天乐曲——《水上音乐》(1715 或 1717) 与《焰火音乐》(1749)——和两个法国号的《协奏曲》等。

虽然亨德尔在艺术手法上非常形象化，虽然他的乐曲具有一种高度描写的和引人入胜的力量，但他对于乐器的音色的运用却极有节制[420]；运用时又显得非常精练聪明。他在罗马出入于奥托波尼红衣主教的社交场合时所写的两出神剧:《复活》和《时间的胜利》(1708 年)，都是两部技巧艰深的杰作，具有一种精练的和变化多端的管弦乐手法[421]。在伦敦，他在歌剧乐队中创用法国号[422]。福尔巴赫说："他首先肯定了大提琴的富于表情的个性。"[423]他知道怎样从中提琴上取得模糊而动荡不定的奇异的半音效果[424]，他给大管一种悲伤的和幻想的性质[425]，他尝试着各种小的[426]和大的[427]新式乐器，他在《塞美利》里非常戏剧化地用小鼓的独奏来表达天神的诅咒。他在特殊的情景中所用的乐器音色，不仅取得了戏剧化的表情的效果，而且也取得了异国情调的和地方色彩的效果。《凯撒大将》(1724)和《亚力山大·巴鲁斯》(1748)里的两场克利娥帕特拉便是这样[428]。
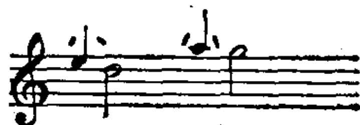
亨德尔虽然是一个伟大的画家，但他并不用结构的优美和阴阳的效果来渲染音色上的明朗、变化和新奇。他能够自动地调节色彩，应用那种满足于弦乐器的朴素的色彩，创造出惊人的效果。福尔巴赫认为[429]他有时运用乐器的对比和混合，有时把同类乐器分为若干组；而他借助于后者的手法较前者为多。在他修订后的《以斯帖》(1732)的引子里，他把小提琴分为五组[430]；在《复活》(1708)里，则分为四组[431]；中提琴有时分为两组，并且用第三小提琴或大提琴[432]来加强第二组的音量。另一方面，在适当的时候，亨德尔会用省去中提琴和第二小提琴的方法来减轻乐队的音量，而用古拨弦钢琴来替代它们。他全凭自己的直感来获得配器的

均衡和精简，他用最精简的方法来处理有限的几种色彩，而其效果却能与那些现代音乐家用浓重色彩[433]而获得的同样有力。所以倘若我们要把他的乐曲表现得很真实，最重要的是我们必须避免破坏乐队中各部分乐器的均衡，千万不可按今日标准予以增添。因为音色堆砌得太浓郁了反会弄得一团糟，反会破坏乐曲中音量的柔婉而纤巧的变化，这些纤巧的变化恰恰正是它最主要的魅力。

人们往往容易抱着这种观念，认为表情的精细入微是现代音乐艺术的特征，而亨德尔的乐队只知道演奏刚强与柔婉，或响亮与轻柔之间的那种戏剧性的对比。其实不然。亨德尔作品的细腻表情是变化无穷的。在他的乐谱上，我们可以发现许多像“更弱”、“弱”、“次弱”、“次强”、“略强一点”、“强一点”、“强”、“更强”等一类的记号。虽然在他谱上我们确乎找不到整个乐队的“渐强”和“渐弱”的表情记号，——这两个记号要一直等到乔木梅利[434]和曼海姆派[435]的时代才在乐谱中出现，——但是，毫无疑问地人们早就按照谱中的意思而适当地奏出了[436]。布罗斯议长[437]于 1739 年从罗马写道:“声部像小提琴一样有强、有弱，它们一个音跟着一个音地逐渐强起来，一直达到最高度，这种强弱有层次的声音非常柔和而动人。”在亨德尔的总谱中，不乏“渐强”和“渐弱”的例子，虽然没有标明记号[438]，也显然可辨。在亨德尔的时代，另有一种“渐强”和“渐弱”的记号标记在个别的音符上，他的友人贾米尼阿尼对于这种记号的建立颇有贡献。福尔巴赫和里曼[439]告诉我们，贾米尼阿尼在他 1739 年第一集《小提琴奏鸣曲》的修订本和 1751 年的《小提琴教授法》里采用了下列两个记号:
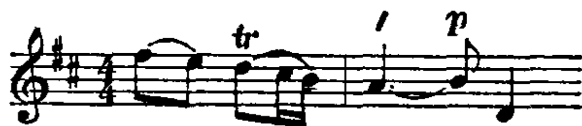
加强音量用“↘”

减弱音量用“↗”



贾米尼阿尼解释这两个记号，说："开始时声音应轻；然后逐渐加强，等奏到这个音符的一半时再逐渐减弱，一直到完结为止。弓的动作必须继续下去，不可中断。"

由于这样讲究表情因而产生了两种后果，一方面是曼海姆派的装腔作势，一方面是贝多芬派的有力对比；象下面贾米尼阿尼的这首《三重奏鸣曲》，渐强毫无意义地中断下来，后面继以一个突然的弱音。



亨德尔的乐队里的演奏者可能也使用这种表情方法[440]，自然我们毋须假定亨德尔也象贾米尼阿尼或曼海姆派的演奏者那样滥用表情，他们的趣味毫无疑问地已经有一些故意做作和夸张了。但是有一点却是我们可以肯定的，那就是从亨德尔、从贾米尼阿尼、从当时所有大艺术家，特别是意大利作家以及他们的门徒的眼光中看起来，音乐乃是一种真实的谈话，所以它必须演奏得正像语言的声调一样抑扬自然而富于变化[441]。

怎样才可以使乐队演奏出语言所有的委宛和细腻之处？要了解这一点，必须先研究当时乐队的排列和位置。当时的乐队并不是像现在这样集中在一个指挥者的控制之下。塞非特告诉我们[442]，在亨德尔时代盛行分散的原则。合唱队有他们自己的指挥，他们先听风琴声，从琴声的暗示来保持合唱声部的准确。乐队则按照意大利的方式分为三部分。第一部分叫做"独奏部分"，包括一个第一小提琴和一个第二小提琴以及一个独奏大提琴；第二部分叫做"大协奏部分"，包括全部乐器；第三部分叫做"伴奏部分"，用来增强"大协奏部分"[443]。

在英国博物馆里有一幅图画，上面画着亨德尔坐在古拨弦钢琴前面（琴盖开着，现出两个键盘），四面围绕着他的那批乐师。在

他的右手边是一个大提琴、两个小提琴和两个长笛，刚好都坐在他的眼睛所能照顾的地方。独唱歌手就在他左手边，靠近钢琴。其余乐师坐在他背后他所看不到的地方，这样一来，他的指挥和目光即可控制"独奏部分"，再由独奏的乐师把指挥者的意旨传达给"协奏部分"，然后"协奏部分"再传给"伴奏部分"。在现代乐队的军队式的纪律下，大家只是服从一个指挥者的棍子，而在亨德尔那时代的乐队里，各部分却非常具有弹性地一个监督着一个，由一架小小的钢琴的机灵的节奏推动着整个乐队。这种方法可以避免我们现在这种演奏法的机械的生硬性。但如果指挥者缺乏亨德尔那种坚强而能感染的意志力，或者在他与"独奏部分"和"协奏部分"的副指挥之间缺乏思想上的默契，那末必然会发生脱节的危险。

所以在今日演奏亨德尔的器乐曲时，必须要注意到这种灵活的弹性[444]。

让我们先来看看他的《大协奏曲》[445]。在他的作品中没有比这更著名、然而更少为人了解的了。亨德尔赋予它们一种特殊的身价；因为这些作品都由他自己用预约办法出版，虽然当时这种办法很寻常，可是亨德尔除了在特殊情形下是绝不采用它的。
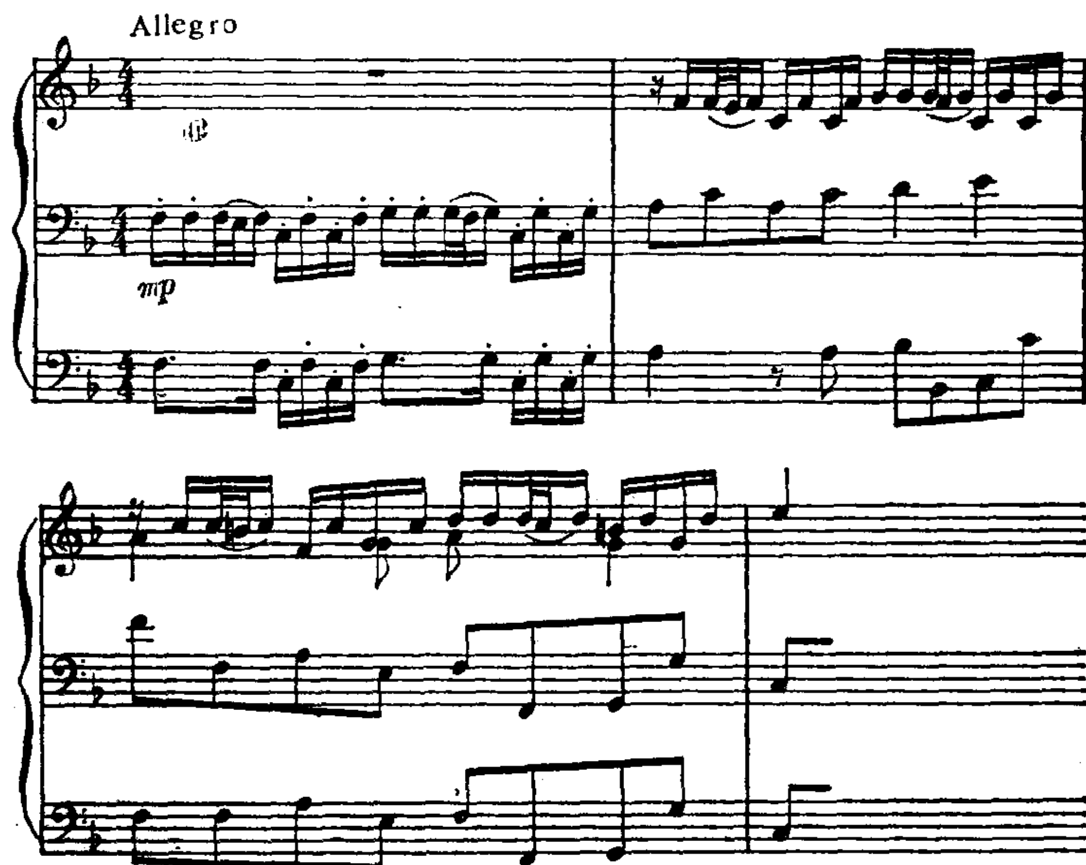
我们都知道所谓《大协奏曲》主要的是包括一组独奏乐师（独奏部分）和全部乐器（协奏部分）的此唱彼和，其中并用古拨弦钢琴[446]来衬托；这种形式纵然不是科列里的发明[447]，但至少要把使它们日趋完善和具备古典情趣的功迹归诸于他。科列里的作品借着他门徒的宣扬，在欧洲流传很广。贾米尼阿尼把它们介绍到英国[448]，亨德尔毫无疑问地一定从他的友人贾米尼阿尼那儿获益不少[449]；但是更合情理的想法，应该是1708年他寄居罗马时直接从科列里本人学到这种《大协奏曲》的形式。在他作品第三号[450]里有几首《协奏曲》的创作年代开始于1710、1716和1722

年。再往前推，当他在汉堡开始学习的时候，由于莫法特在德国传播科列里的风格的缘故[451]，可能也早就熟悉了这种形式。在科列里之后，洛卡太利[452]，特别是维瓦尔第[453]，又把这种大协奏曲加以变化，给它一种标题音乐[454]的灵活性，并且引导它走向三段体的奏鸣曲形式。但是当维瓦尔第的作品在1723年演出于伦敦，亨德尔完全了解这些引起普遍欢迎的作品时，他始终取法于科列里，而且在某些地方甚至还采取一种保守的态度。在他所写的《协奏曲》里，主要乐章约有4个到6个，它的曲体徘徊于组曲和奏鸣曲之间，甚至倾向于交响序曲。一般理论家为了这个缘故责备他，而我却为了这个缘故赞扬他。因为他并不硬把自己的思想迁就一个刻板的模型，而是自由选择他所需要的形式，让乐曲结构随着他的意向而变更。从他写作这些《协奏曲》的异常的速度上——有些简直是一天一曲，有些也不过需时一星期光景[455]——来看，他的思潮的非常自然流畅，给它们赋予了极大的魅力。按照克雷奇马尔的话来说，它们是一些壮丽动人的图画，化为既精密而又柔和的形象，其中情绪的变化简直是纤毫毕露。在艺术价值上，它们并非是不分轩轾的。因为它们的素材是依据瞬息之间的灵感而产生，所以造成了品质差异的现象。例如《第七协奏曲》（《降B大调》的那一首）和最后三首的内容都很平庸[456]，归入那些不常演奏的作品之列。但是，对于其余的那些杰作，我们实在敬佩之至；特别是那首《F大调第二协奏曲》，简直像一首贝多芬的协奏曲，从它里面，我们可以找出贝多芬的某些精神。克雷奇马尔认为它的合奏使人联想到一个美丽的秋日——清晨，朝阳的光芒透过云层而照射出来——；傍午，人们欢欢喜喜地在郊外散步，顺便在森林里休憩一番；最后则在晚间快快活活地回到家里。在倾听这些作品的时候，大自然的景色的确总呈现在我们的眼前。第一段徐缓的行板像美丽的夏天的幻梦，有时预示着贝多芬的《田园交响曲》。心灵在大自然

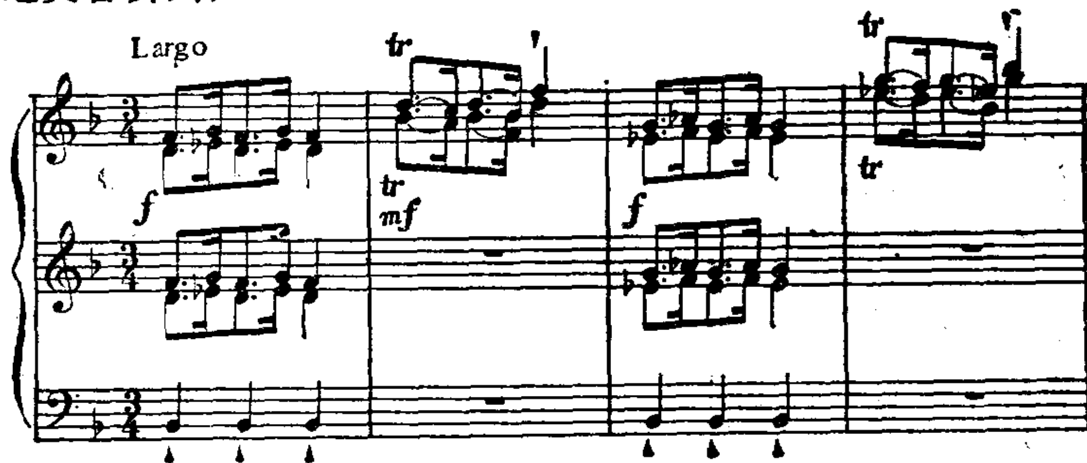
的喃喃低语中获到了慰借，并且陶醉在大自然之中，最后得到了安宁。它的调性一直在F大调、降B大调和g小调之间转变。要想把这首曲子演奏得好，必须从容不迫，把拍子拖慢一些，并且要顺着作者的梦想，带着一种轻柔、阑珊和耽逸的情趣。

Andante Larghetto

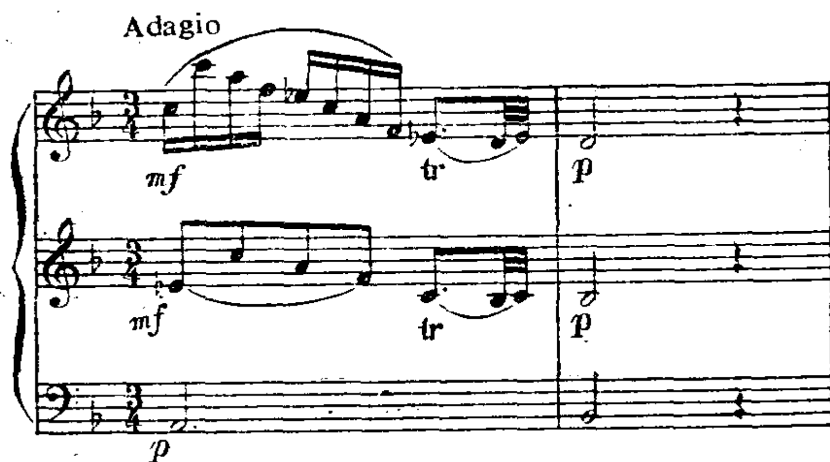
后面那段 d 小调的快板像一出活泼细腻的小戏，两个独奏小提琴首先一问一答，随后转为“独奏部分”和“协奏部分”的轮流唱和。其中低声部里有某些粗犷、狂欢和农村风味的乐段，使人又联想到贝多芬的《田园交响曲》。
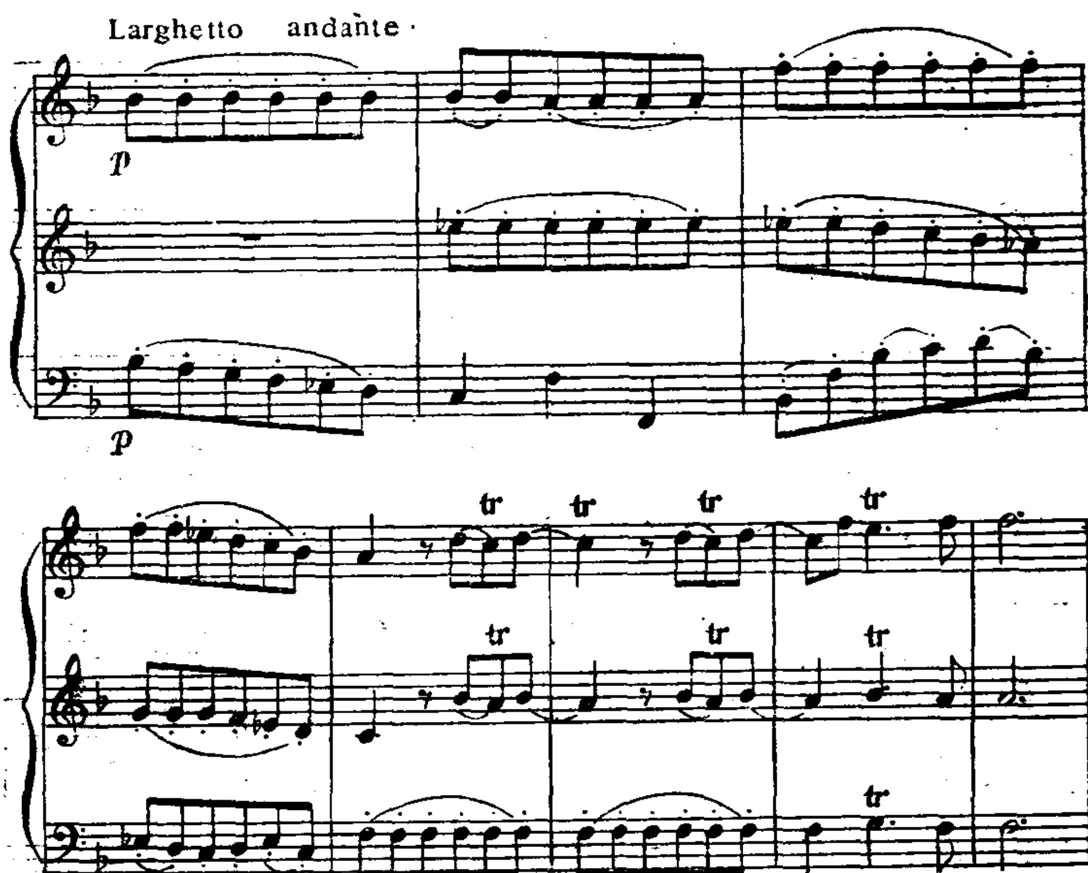


第三乐章是一段降 B 大调的广板，是亨德尔器乐曲中最亲切的一段。在七小节的广板之后，“独奏部分”与“全奏部分”像幻梦似地交替奏出，



随后是两小节没精打采的慢板，这两小节慢板把前面的梦想变化而成一种出神的喜悦，
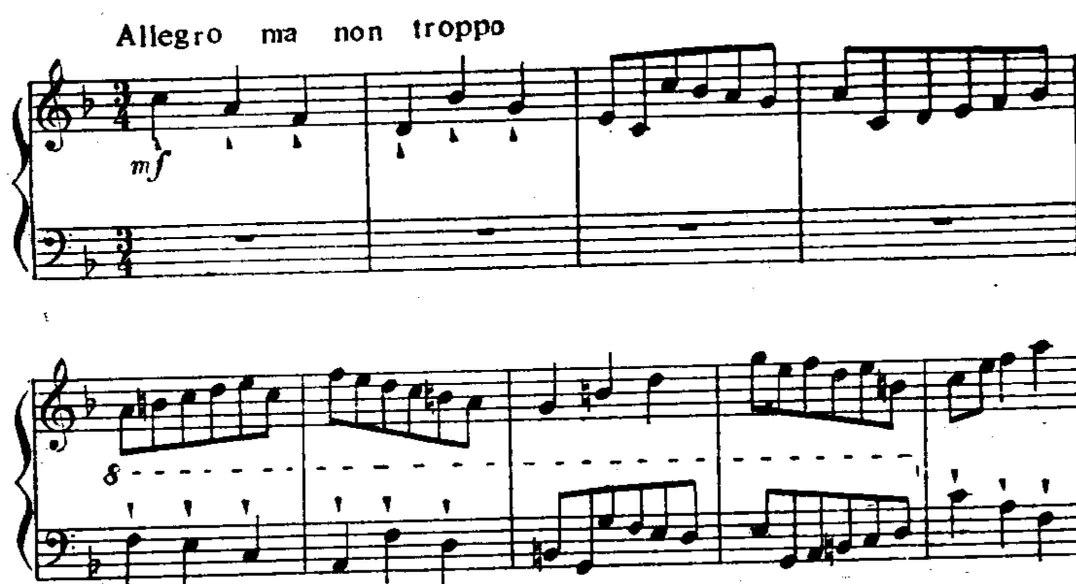


然后一段轻柔的徐缓行板唱出一首优雅而忧悒的歌声。
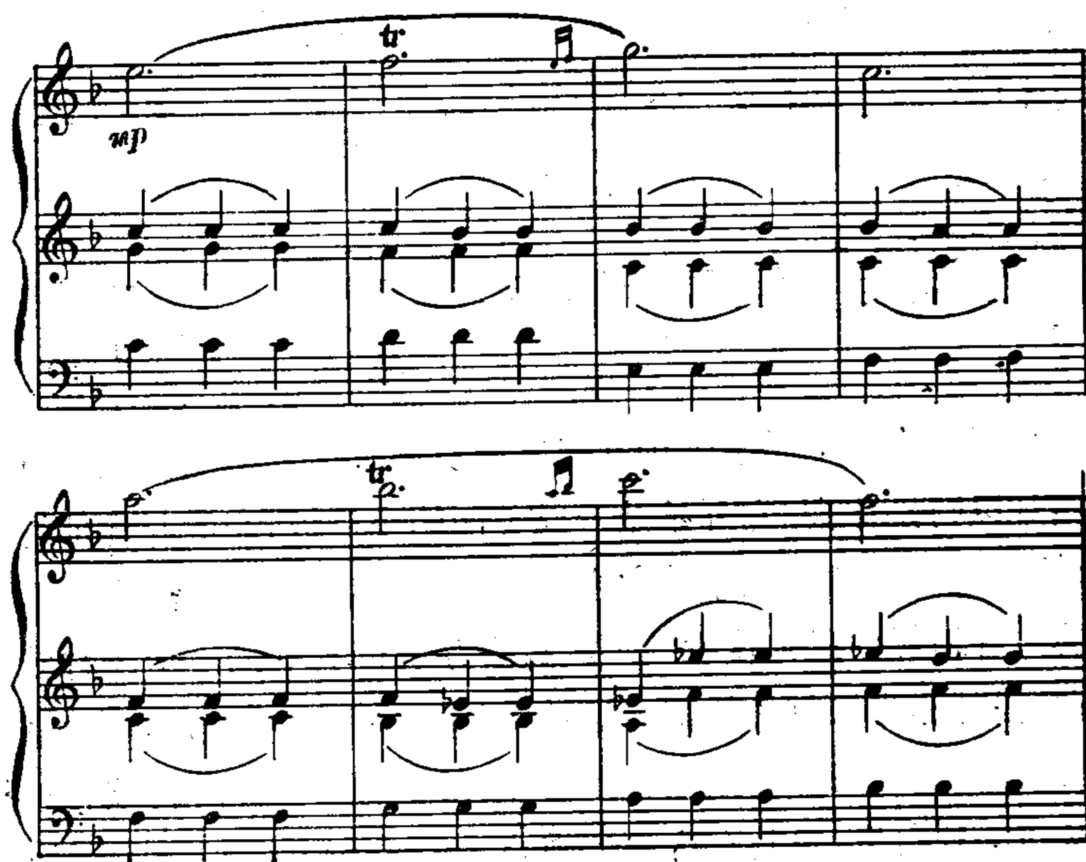


再后仍旧回到广板。在这段短小的歌声里仿佛有一种忧郁的情调在唤醒亨德尔个人的回忆。——相反地，在用以结束的那一段不太快的快板中，具有一种愉快的感情，完全是贝多芬的风格；它在
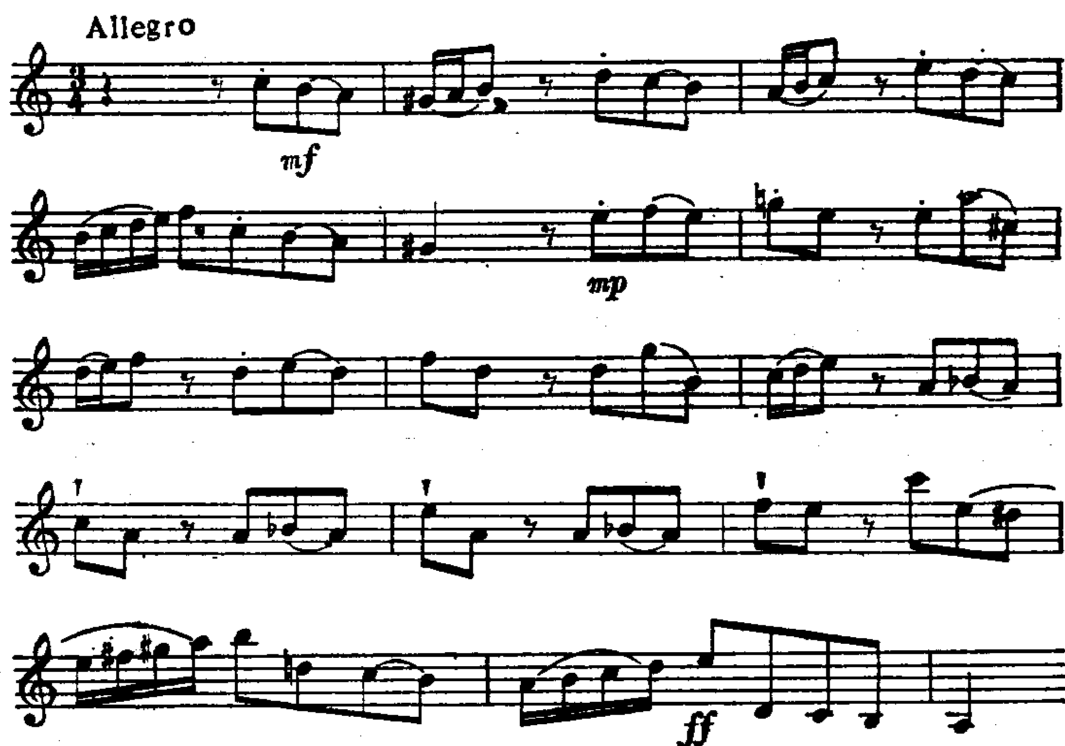
明显的四分之三的拍子上，带着一种像拨奏似的节奏，欢欣地歌唱着。
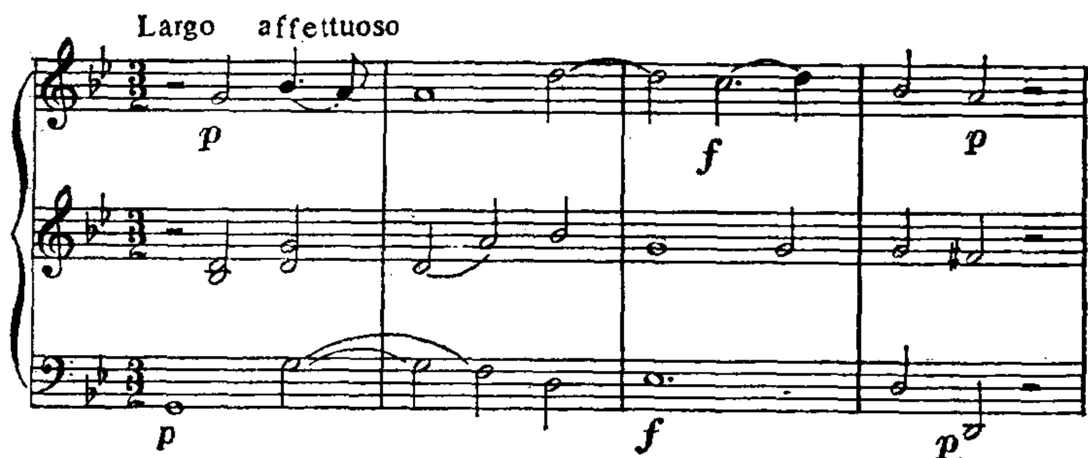


在这段进行曲的中间，"独奏部分"两个小提琴奏出的乐句，很像一首崇敬而优雅的感恩的赞美歌。
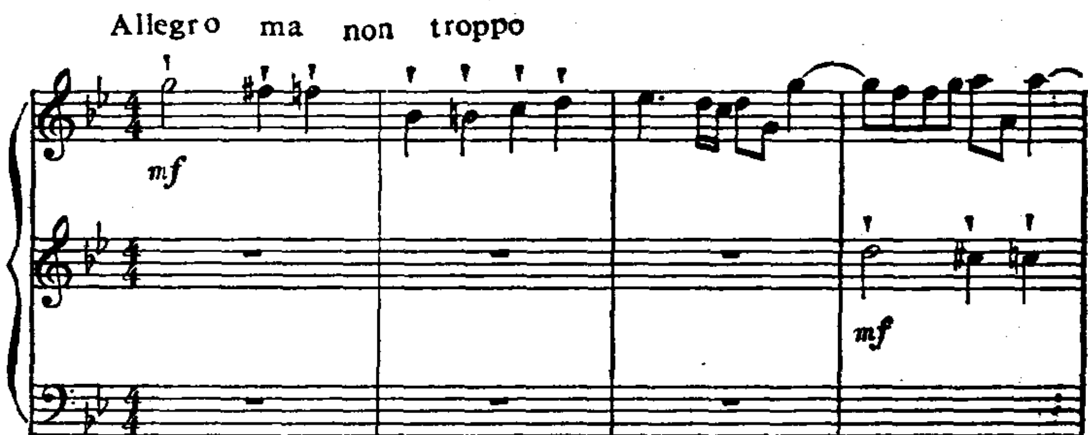


«a 小调第四协奏曲» 中那一段激动的小广板的亲切意味并不亚于上述«第二协奏曲»; 奏起来应该在拍子上稍微自由一些，拖慢一些和略停一下——其中一段快拍赋格曲极有力，其他各段遇到它都为之黯然失色——; 在一段古老而庄严的广板的后面，是一段作为结束的四分之三拍子的快板，它实在像贝多芬的奏鸣曲的最后乐章，充满着浪漫风格、善变、热情，越到结尾越狂放，速度由“渐快”几乎达到了“急板”——简直像喝醉了酒一样〔457〕。
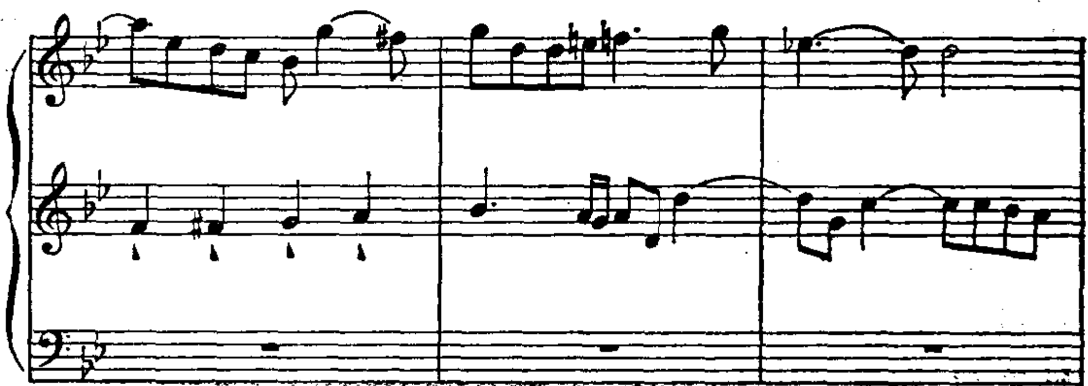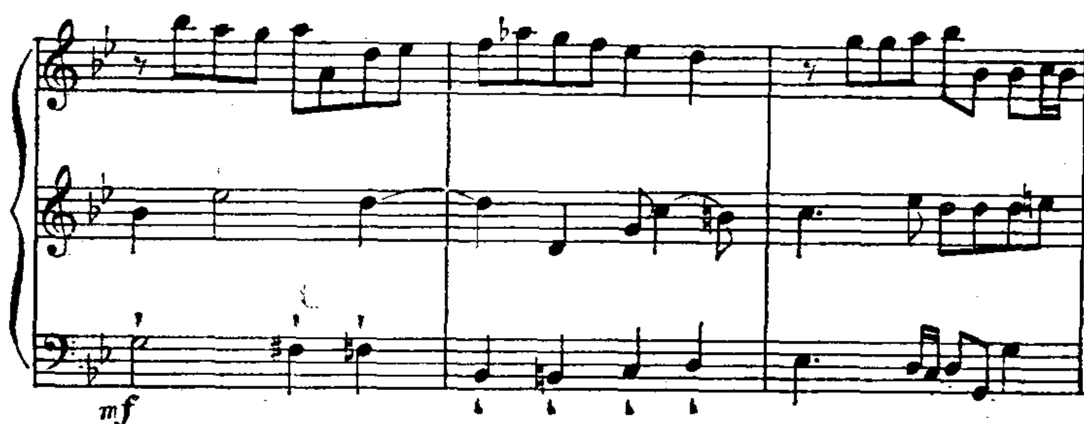


«g 小调第六协奏曲» 因其优美的莫塞舞曲而得名，我们对它应当加以特别体会。它开始是一段美丽的小广板，充满着忧郁的情调; 这种忧郁的情调是亨德尔主要感情之一，也是大部分人最不注意的一种情操; 犹如度勒〔458〕或贝多芬所同具有的——一种较不激动，但却相当深刻的忧郁。这种忧郁，在«第二»、«第三»和«第四协奏曲»里〔459〕，我们已经领会到。而在这里的一段由持续音衬托的悲伤的独白里，也具有这种情趣。
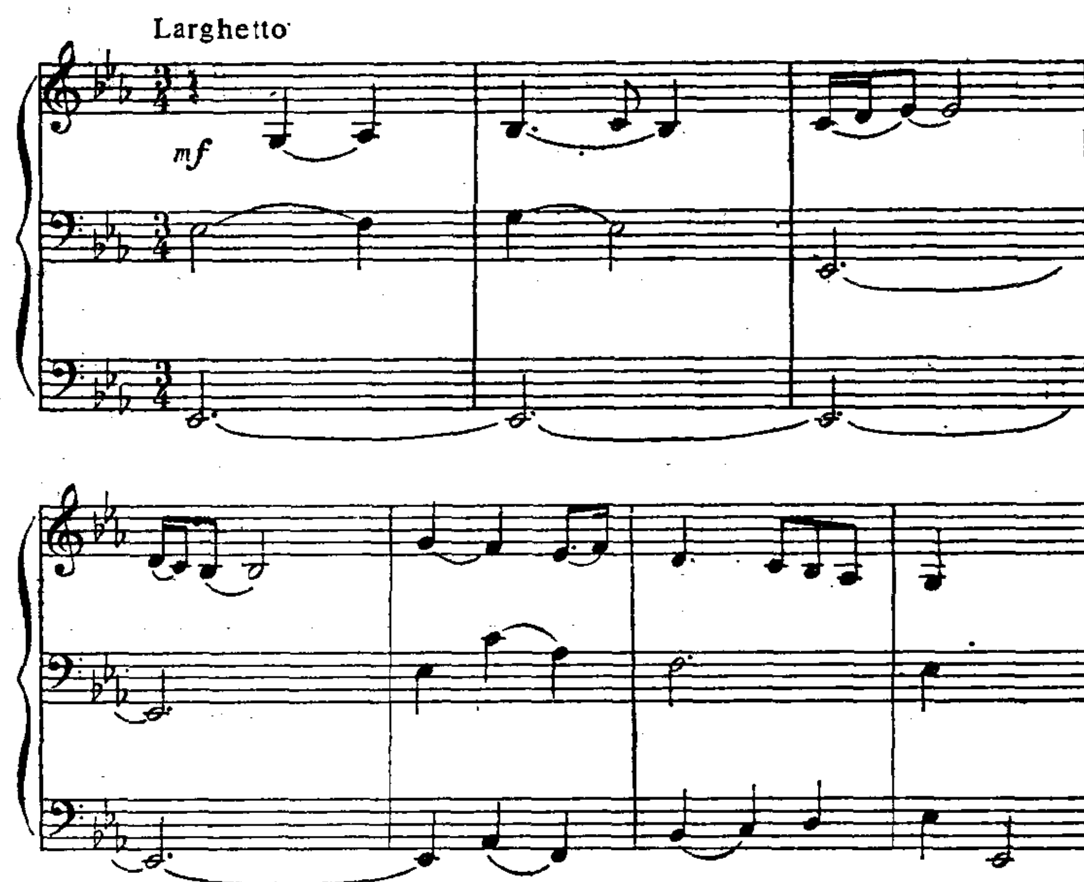


此后，这忧郁的情调，在此唱彼和的像往昔古典合唱队似的“独奏部分”与“全奏部分”的对答中，我们又发现了它。再后，在一段不太快的快板赋格曲中也显露着同样的色彩；这段赋格曲是由曲折的半音主题组成的。但是，等到后面那段整齐而雄壮的赋格风格的进行曲一出现，这些幻想的阴影便一扫而空。
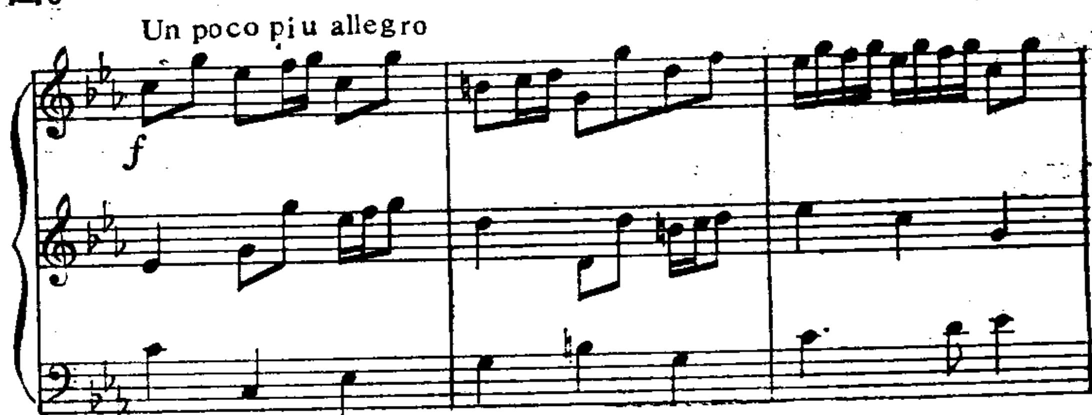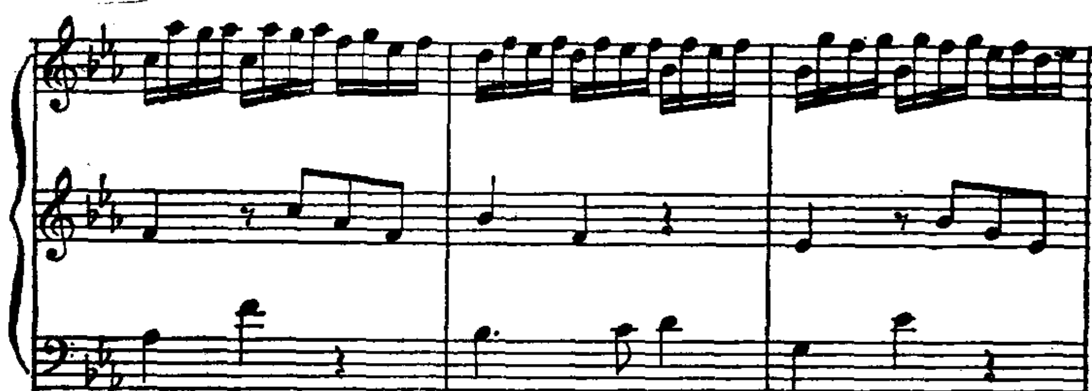






以下跟着一段降E大调四分之三拍子的小广板，亨德尔称它为莫塞舞曲，这是一个最愉快的充满田园乐趣的梦境[460]。在美丽的像回声似的副歌中，展开了一整天诗意的和幻变的生活，
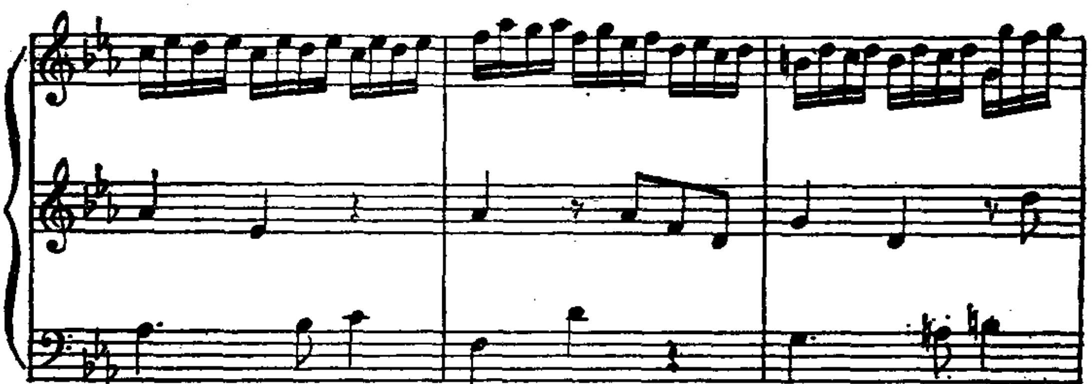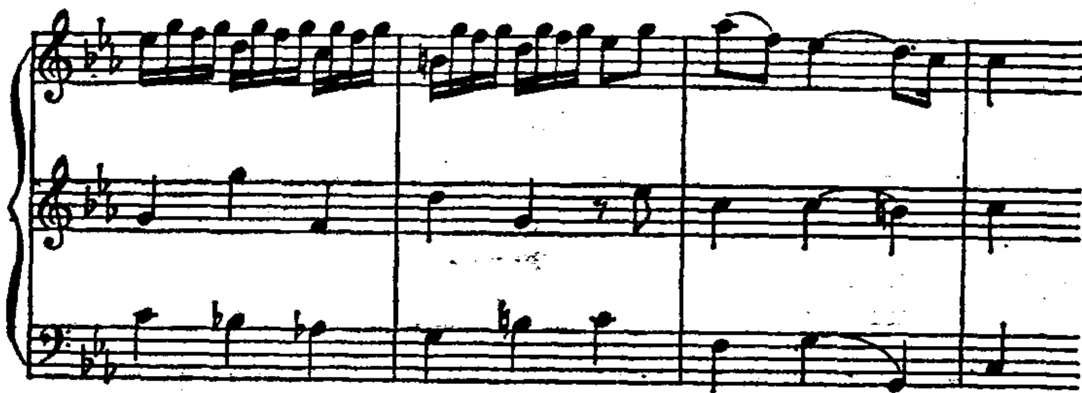


随后这个乐章逐渐松弛下来，有气无力地进行了一会，忽又振奋起来。这时节奏强烈而活泼，仿佛是一群血气方刚的青年们兴高采烈地舞蹈，充满了活力。

在这首如画的乐曲当中，亨德尔引用了一段愉快的和农村风味的插曲。









最后，引子里那段壮阔的主题又带着它那宁静的欢乐和大自然的微笑而再度出现[461]。

这些作品确实是极好的音乐绘画。要想领会它们，单凭敏锐的听觉是不够的；还需要眼睛去看和心灵去体味[462]。
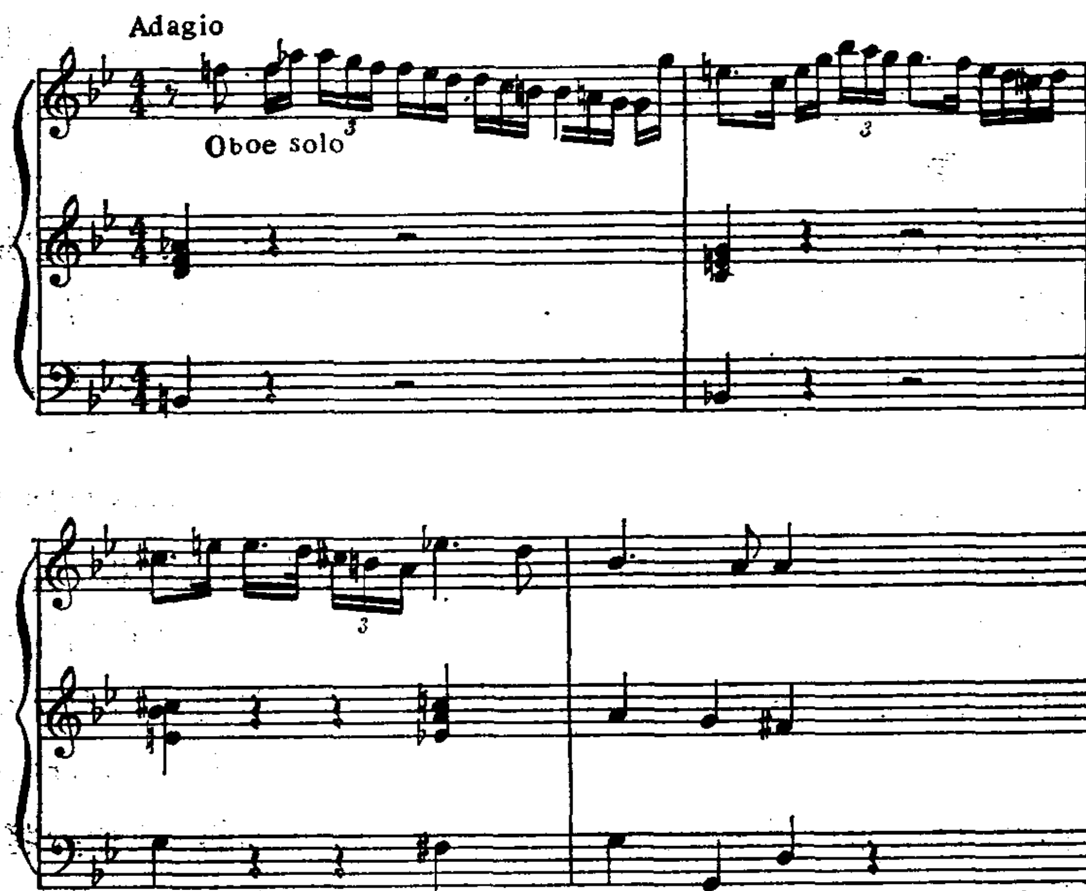
* * *

亨德尔的歌剧和神剧的序曲[463]变化最大。但其中仍以卢利的形式占主要地位。大家都知道，这种体裁一共包括三个乐章；首

先是一个庄重、华丽和宏伟的慢板乐章，后面跟着一个充满活力和通常用赋格曲体的第二(快板)乐章，最后则回复到慢板乐章，作为终结。1705年，在歌剧《阿尔米拉》里就用过这种体裁；在他成熟时期的名著，如《弥赛亚》和《玛喀比犹大》里，也都用过这种体裁，但其中略有一些变化；在他最后一个作品《时间的胜利》(1757)里，他用的也还是这种体裁；可是亨德尔并不拘泥于这一种体裁。在《罗德吕哥》(1707)的《序曲》里，除了卢利式的序曲外，他还加上一些意大利风格的《芭蕾舞曲》，一种名副其实的"舞蹈组曲"：其中包括"吉格舞曲"、"萨拉班舞曲"、"麻太洛舞曲"、"小步舞曲"、"布列舞曲"、大"帕萨卡里亚舞曲"等。1708年的《时间的胜利》的《序曲》是一首光辉的协奏曲，其中"独奏部分"和"协奏部分"的唱和最为优雅而悦耳。1712年的《费多牧师》的《序曲》是一个包括八个乐章的组曲。1713年的《特西奥》的《序曲》包括两段广板，每一段后面跟着一段模仿式的轻快的乐章。1716年的《勃罗克斯耶稣受难曲》的《序曲》包括一段赋格体的快板[464]；通过一段双簧管的朗诵独奏[465]，它与第一首合唱曲连结了起来。1712年的《阿西士与迦拉提亚》的《序曲》也只有一个乐章。1724年的《凯撒大将》的《序曲》是与第一首合唱曲连在一起的，它的曲体与第三乐章同为小步舞曲体。1736年的《阿塔兰塔》的《序曲》具有一种动人的活泼的气氛，近乎为宴会而编的器乐组曲，例如我们下文就要讲到的《焰火音乐》。1738年的《扫罗》的《序曲》是一首风琴和乐队的协奏曲，第一乐章用的是奏鸣曲体。——从上面这些例子，我们可以看出亨德尔，特别是在青年时代，显然竭力想使他每一部作品的序曲在体裁上都有所变化。

甚至在他采用卢利式的序曲时(愈接近成熟时期，他愈倾向这种曲体)，他赋予这种形式一种生动活泼的精神，使它的面目焕然一新。他从不把序曲仅仅作为神剧或歌剧的点缀；他把表情的和
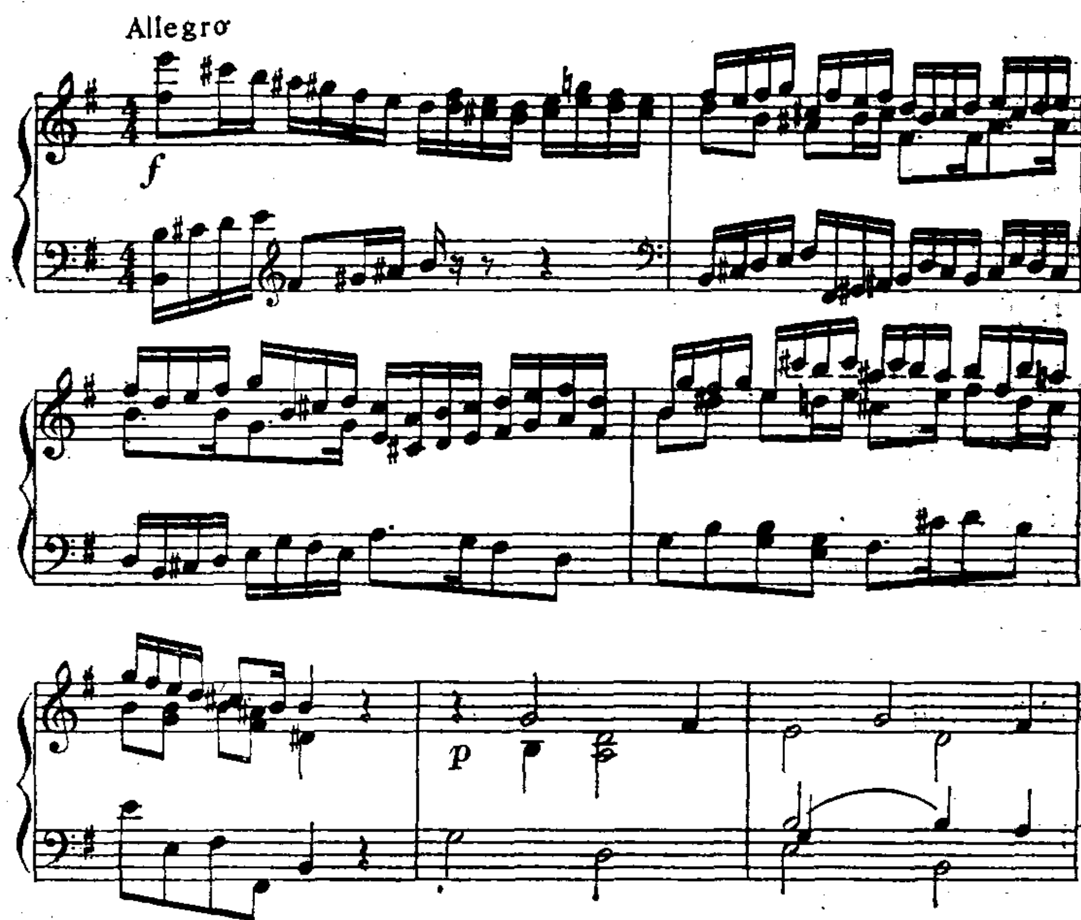
戏剧的观念加到它们里面去[466]。像 1709 年的《阿格吕皮纳》的辉煌的《序曲》，如果我们不承认它是标题音乐的"音乐会序曲"，至少我们也不会否认它那种戏剧性的力量。第二乐章充满着生命之力。
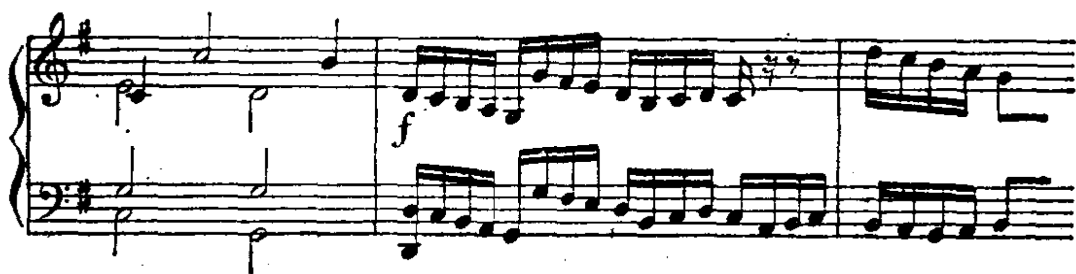


它不再是一种陈旧的"套曲"，一个与剧情无关的乐章；相反地，它具有一种悲剧的性质，它的赋格曲与第一乐章里那段严格的和略显浮躁的主题，显然是前后呼应的。在终结时，双簧管的那段独奏唤起慢板乐章的回忆，它那种悲怆的意味很有些像约·塞·巴赫的某些著名的朗诵调。

许多人在 1720 年的《以斯帖》的《序曲》的三个乐章中[467]，已经看出一个完整的标题，克里赞德尔在这上面解释得非常具体：第一乐章表现哈门的恶毒；第二乐章表现以色列人的控诉；第三乐章表现判决。我自己则认为这序曲的合奏完全具有悲剧的色彩和精

神——但是我们用不着怀疑，亨德尔在写«底波拉»和«伯沙撒»的«序曲»时，有意把它们三个写成标题的风格；因为在«底波拉»«序曲»的四个乐章中，第二乐章后来在«以色列人的合唱»中重复了一次，而第四乐章在«巴尔祭师的合唱»中也重复了一次，在一开始的几段音乐里，他便把两个民族之间的二重性格大致描写了一番，他们相互间的那种仇恨成为这出戏剧的题材[468]。«伯沙撒»的«序曲»似乎是在描写塞萨克的酒宴和神手显灵在墙上用火写出神秘的字句。很明显地，每一个地方都表现出戏剧性的意图；由于三次重复，乐队的声音被三个短小轻柔的和弦切断；而且，在突然休止之后，我们又听见三小节庄严优美的音乐，就像是一首宗教曲[469]。





现在我们来谈一谈亨德尔的器乐曲中的最后一种，这种器乐曲常常受到历史家的忽视，而实际上亨德尔在这方面不但自抒性灵，独创格调，而且成为后人的典范。我上面所说的意思是指他的露天乐曲。

这种乐曲在英国人的生活上占很重要的地位。伦敦的郊外到处是花园；在这些花园里，佩皮斯[470]告诉我们说："歌唱会和器乐演奏会与鸟儿的歌声互相竞赛。"在夫克斯霍尔，在泰晤士河的南兰培斯宫，在距城约两哩靠近切尔西的拉奈拉，在美利勒蓬花园，到处都举行着音乐会；亨德尔在这些地方经常受到欢迎。从1738年起，夫克斯霍尔的业主泰尔便开始在他的花园里为亨德尔修造雕像，但迄至亨德尔的«大协奏曲»已在美利勒蓬、夫克斯霍尔和拉奈拉的音乐会中大受欢迎的时候为止，这雕像还没有完工。柏尼告诉我们说他常常听到许多乐队演奏«大协奏曲»。亨德尔专为这些花园音乐会写了一些乐曲。一般来说，他并不重视这些作品。它们不过是一些短小的序曲或朴实的舞曲，例如1740年为夫克斯霍尔音乐会而写的«英国古代舞曲»[471]。普尔和克里赞德尔都曾经叙述过一段轶事，从这段轶事里，我们可以看到亨德尔欣然地编写这些乐曲，而且信笔挥洒，毫不费力。

但是，在这方面他也写过规模较大的作品：例如1715年或1717年为英王御艇遨游泰晤士河而写的«水上音乐»[472]，和1749年4月27日为格林公园庆祝"爱斯拉沙伯和约"而写的«焰火音乐»[473]。

《水上音乐》是一首用组曲形式所写的大型《夜曲》，其中包括二十多个乐章。开始时是一段华丽的歌剧序曲；紧跟着是法国号和小鼓的对答，铜管乐器和乐队中其他乐器分作两组互相呼应着；然后是欢愉迷人的歌曲、跳舞、布列舞曲、英国古代舞曲、小步舞曲和通俗歌曲等，这些曲子与明朗而有力的军号合奏交替奏出，形成一种对比。整个乐队除铜管乐器占相当重要的地位外，其他与通常用以演奏序曲的乐队相同。在这个作品里，我们甚至还可以发见某些室内乐或戏剧风格的音乐。

至于《焰火音乐》，其露天乐曲的性质更为明显，一方面由于它那种开朗的风格，一方面也由于它那完全用木管乐器的管弦乐手法[474]。它分为两部分：一部分是在放焰火之前演奏的《序曲》，还有一部分是在放焰火时演奏的许多短曲，相当于某些寓意性的乐曲。《序曲》是一段庄严的D大调进行曲，与贝多芬的《猎人之舞》的《序曲》有些相象：愉快、富有骑士风、非常嘹亮。短曲里包括一段布莱舞曲，一段美丽、悠扬、昏昏欲睡、题名《和平》[475]的西西利舞曲风格的广板，一段活泼的题名《欢呼》的快板和两段用以结束全曲的小步舞曲。对于一般通俗节庆和露天集会的主持人来说，这确是一首值得研究的作品[476]。假定我们认为从1740年后，除了《焰火音乐》和两首两个法国号演奏的杰出的大协奏曲以外，亨德尔没有写过其他作品，那么，我们便会感觉到在他思想上和器乐风格的最后阶段中，他是朝着广大空间和广大群众的音乐方向走去的。他常常转着通俗化的念头；使我联想到那些积存在他的记忆中和那些活跃在他的神剧中的通俗的灵感。他的艺术在通俗的基础上日新月异，因而在他生前能够风行不衰。在《奥托迪》、《西皮昂奈》、《阿吕安娜》、《贝吕尼斯》和其他歌剧中，某些咏叹调不仅流传于英国[477]，而且流传到国外，甚至连法国也包括在内（一般说来，法国是不易接受外来影响的）[478]。

我们决不可忽视这种通俗性，我所希望谈论的也不仅限于这种通俗性——只有愚蠢骄傲和心胸狭窄的人们才会否认那种为一般人民大众所喜欢的艺术的伟大价值;——我要着重指出的是:在亨德尔的乐曲的通俗性中，它们的对象是真正的人民大众，而不像卢利和格鲁克之间的那些法国歌剧只是为了少数的鉴赏家。虽然他并未向群众让步而放弃他那形式优美的卓越的思想，可是他却运用一种“人民一听就能了解的”语言来表现那些大家都能分享的感情。这位温和的作家，在他一生之中(五十年的创作生活)，他所面对着的是些非常复杂的听众，他必须使他们都能听了就懂，好象古代的演说家那样，既能遵守风格的规范，又能产生直接和生动的效果。我们这个时代已经丧失了这种艺术和人物:真正艺术家的创作是面向人民和为人民服务的，并不是面向他们自己或他们的伙伴的。今天的艺术家欢喜在自己的小圈子里把自己关闭了起来，而对面向人民的艺术家却嗤为江湖骗子。十九世纪时代的自由英国很有些象罗马共和国，而亨德尔的滔滔雄辩也正象共和国的那些演说家，在形式中保持他们那种高度锤炼的和热情澎湃的语句，在听众的身上又留下了不可磨灭的印象。这种滔滔雄辩有时确实渗入民族的心灵之中，就好像在雅科俾侵略时代，《玛喀比犹大》代表着民族的感情一样。当《在埃及的以色列人》首次演出的时候，有些听众赞美这乐曲的英雄气概，因为它可以激动士气获得胜利。

由于这种通俗的力量和他天才中的其他长处，亨德尔属于卡伐里和格鲁克一类的作家，但是他的成就驾乎他们之上。只有贝多芬一个人踏上这条壮阔的道路，沿着这条亨德尔所开创的道路向前迈进。

注解

〔1〕克里赞德尔(1826—1901)，德国音乐学者。毕生研究亨德尔，1859年开始与格维努斯合编《亨德尔全集》，前后历时三十五载，共达一百卷。——译者。

〔2〕关于亨德尔的家谱，可参考1844年布累特科夫出版的福士特曼所著《格奥尔格·弗雷德里克·亨德尔的家谱》一书。

在哈雷，亨德尔这个姓氏常常有好几种不同的拼法：Hendel, Hendeler, Händeler, Hendtler。它的原义指"商人"。格·弗·亨德尔用意大利文写自己的姓氏时拼作 He del，用英文和法文时拼作 Handel，用德文时则拼作 Händel。

〔3〕约·塞·巴赫也恰好在1685这一年的3月21日诞生于爱森纳赫。

〔4〕他父亲第二次结婚共生四个孩子，第一个孩子出世时死去。格·弗·亨德尔有两个妹妹：一个比他小两岁，还有一个比他小五岁。

〔5〕他死于1672年。

〔6〕在传奇性的轶事中，常常提到儿时的亨德尔半夜里从床上起来，跑到搁楼上去偷弹一架藏起来的小型古击弦钢琴。

〔7〕参看莱比锡汤玛士学校圣咏团指挥托·迈克尔为其《音乐的心愿》(1637)一书第二部分所写的序；在罗森弥勒一生中，由于1655年发生的那件丑事，这位优秀的音乐家竟被迫离开祖国(见1898年奥·霍奈弗所著《约·罗森弥勒传》)。

〔8〕弗·威·察豪在1663年诞生于莱比锡，1712年去世，死时年事尚轻。他的父亲来自柏林。察豪这个名字原来的拼法为 Zachoff。

〔9〕察豪的作品直到1905年时始由塞非特蒐集编入布累特科夫出版的《德国音乐艺术名著》第21和第22卷内。

〔10〕马特宗也曾约略提到过这个影响，但是后来的史学家克里赞德尔、福尔巴赫、克雷奇马尔、塞·泰勒等人都不以他的话为然，他们认为这是亨德尔的宽宏和马特宗的恶意。根据他们的判断，马特宗根本没有见过察豪的作品——简直可以说是对亨德尔的老师的大不敬。自从《德国音乐艺术名著》出版以后，我们不可否认地从察豪的作品里看出他创造了自己的风格，甚至可以这样说，创造了亨德尔的天才。

〔11〕见《亨德尔传》(1761)。

〔12〕在亨德尔的一首《风琴协奏曲》和另一首《大协奏曲》里，我们可以看到许多克尔的主题。克尔的一首"康索那"和斯特朗格的一首随想曲被亨德尔采用，改编为《在埃及的以色列人》里的两首合唱曲（见1907年彼得斯出版的塞非特所著《亨

德尔与德国古代大师的作品的关系》一书)。

〔13〕库瑙的《钢琴练习曲集》的两部分，分别出版于1689年和1692年。《新钢琴曲集》出版于1696年，《圣经奏鸣曲集》出版于1700年(见1901年出版的《德国音乐艺术名著》中卡·巴士勒所编的《库瑙钢琴曲集》)。

〔14〕见克里赞德尔的著作。关于斯蒂芬尼的作品和它们与亨德尔的关系，且待下文再详论。

〔15〕在他已经出版的作品里，包括十二出乐队、独唱和合唱的清唱剧，一首无伴奏的《弥撒曲》，一首室内乐曲(长笛、大管和古拨弦钢琴三重奏)，八首古拨弦钢琴或风琴的序曲、赋格曲、幻想曲、随想曲和四十四首合唱变奏曲。

〔16〕试把第四清唱剧《安息、和平、快乐与喜悦》里那一段男高音咏叹调《哦，你这快乐的精灵》(第71页)及其伴奏和小提琴齐奏的过门，与亨德尔的《阿西士与迦拉提亚》里那一段波莱弗莫斯的咏叹调作一比较；再把第八清唱剧里那一段男低音咏叹调(第189页)的题材，与亨德尔的《赫克力斯》第二幕《序曲》里的器乐曲作一比较；最后再把第八清唱剧《赞美我主》里那一段配着法国号的男高音独唱《来快活地喊一场》(第181页)，与《弥赛亚》里那一段女高音独唱作一比较。在清唱剧《安息、和平》(第83页)里，我们还可以看到亨德尔在《约书亚》里用以描写耶利哥城墙崩塌的那一段合唱曲的轮廓。

〔17〕见《安息、和平》第122页。

〔18〕见《安息、和平》第113及183页。

〔19〕见《安息、和平》第110、141、254及263页。

〔20〕见《安息、和平》。第八清唱剧。《赞美我主》第166页，那一段优美流畅欢乐无比的德国《哈利路亚》——尤其是第192页那一段最后的大合唱。

〔21〕见他那首美丽的长笛、大管与古击弦钢琴三重奏(第313页)。这是一首四个乐章(一、激动地；二、活泼地；三、慢板；四、快板)的小作品，其中混合着清丽的意大利的优雅和德意志的心灵。

清唱剧的乐队除弦乐器和风琴或古击弦钢琴外，很少用到其他乐器。但是就一般来说，察豪所用的乐器种类繁多，包括中提琴、小型中提琴、大提琴、竖琴、双簧管、长笛、猎号、大管和小型大管，甚至还有高音短号和小鼓等乐器(见清唱剧《天使们从天而降》)。

察豪喜欢把各种不同的乐器的音色与独唱咏叹调的歌声的音色配合起来；譬如有一段男高音咏叹调用一段大提琴独奏来作为伴奏；另外一段则用两个猎号伴奏；又如一段男低音咏叹调配着大管助奏；另外一段配着四个小鼓和短号；又如一段女高音咏叹调配着大管和两个小型大管；此外配有双簧管或长笛的咏叹调多得不胜枚举。

由于察豪的教诲，亨德尔很早就熟悉管弦乐。他在察豪的家里学会如何弹

奏各种乐器，尤其擅长双簧管，他曾为这乐器写了许多动人的乐曲。在他十岁的时候，他曾经写过一些两个双簧管和古击弦钢琴的三重奏。有一位英国贵族在游历德国的时候，曾经发现他六首写于这段时期的三重奏(《六首两个双簧管与数字低音的三重奏鸣曲集》，已编入《亨德尔全集》第28卷)。

〔22〕见他的清唱剧《赞美我主》第164页里那一段动人的男低音咏叹调。

〔23〕象在为降临节而写的清唱剧《我心倾向着主》里的女高音朗诵调《因为他照顾他可怜的仆人》，其中有某些简单的乐句含有一种亨德尔所没有的少女的羞怯之情。

〔24〕其中有意大利歌曲大师之一——托累利派的小提琴家安·皮斯托克、阿·阿吕渥斯提神父、乔·博农西尼；为选侯夫人写了一些著名的二重奏的斯蒂芬尼；和以其最后一首作品第五号《小提琴奏鸣曲》奉献给选侯夫人的科列里。

〔25〕1700年6月1日该院开幕，演出阿吕渥斯提的一出田园巴蕾剧。最后一次预演时莱布尼茨也在座。

〔26〕关于亨德尔与阿吕渥斯提和博农西尼会面的各种说法多少都带有一些传说的性质。埃伯特告诉我们阿吕渥斯提1697年才到柏林，而博农西尼一直到1697年11月才抵达德国，所以很难说在1702年以前，他们同在德国。假定亨德尔曾经在柏林遇见过他们，那必然是在1703年他们回汉堡的途中。可是那时候亨德尔已经十八岁了；所以关于神童亨德尔压倒这两位大师的传说是不成立的（见1905年莱比锡出版的《阿·阿吕渥斯提在柏林》）。

〔27〕由于勃兰登堡选侯们的开明政策，许多在德国其他各地受迫害的自由思想者都纷纷来到了哈雷大学。被莱比锡赶出来的虔敬教徒也来到哈雷。他们从德国各地、从瑞士和从低地各国纷纷来到了这里（参看福尔巴赫的《亨德尔传》和利维-布律尔1890年出版的《莱布尼茨以后的德国》)。

〔28〕参看皮罗对于约·塞·巴赫的研究。

〔29〕我们都知道对于巫术的审判是这段时期中的历史污点之一。在一个世纪之内，竟有十万以上的可怜虫被认为是女巫而遭活活烧死。弗雷德里克二世说，女人们到了老年能在德国安然瞑目，完全是出于托马苏斯的功劳。

〔30〕他与天主教堂签订年约的日期是1702年3月30日，恰好在他入法学院后一个月。

〔31〕当台列曼在1701年途经哈雷的时候，他说他结识了那里的一位“重要人物”亨德尔——对于一个16岁的孩子来说，这的确是一个奇怪的形容词；克里赞德尔坚持亨德尔的早熟性，这种看法不无相当理由，他说，“在这方面没有人能与亨德尔媲美，就以约·塞·巴赫而论：他的成就晚得多！”

〔32〕他有一次说他自己几年来一直在“象魔鬼似地”拚命作曲。

〔33〕有两出神剧(非常值得怀疑)、一出清唱剧《主啊，请看我这有罪的人》和一首女

高音独唱《孩子们赞美吧》，是他离开哈雷到汉堡去以前的作品。

〔34〕豪斯首先指出察豪的乐剧不知多么动人，而察豪甚至在宗教作品里也用了这种乐剧效果。他所写的有几出清唱剧，譬如那受克里赞德尔妄加批评的第四出《安息、和平、快乐与喜悦》，便是一出幻想风的歌剧的片段；在它里面，我们可以看到大卫受魔鬼折磨的情景。其中朗诵调极富表情，合唱曲具有高度的戏剧效果。由此我们可以看出亨德尔在哈雷已经奠定了戏剧事业的基础，也许他到汉堡去还是出于察豪的主意（见豪斯所著《戏剧性的清唱剧作家弗·威·察豪》一文）(1909 年 5 月国际音乐协会的《音乐季刊》)。

〔35〕实际上是受了英国出版物特别是 1711 年艾迪生所主编的《旁观者》的影响。《理知之人》约在 1713 年出版于汉堡。1724 年至 1727 年，汉堡的一个爱国团体创办《爱国人报》。最初只想刊印四百份，但后来仅上萨克森一带便订购了五份。

〔36〕在 1728 年左右，从事世俗音乐的有 50 位大师和 150 位教师。比较起来，从事宗教音乐的德意志北部比其他城市少得多。

〔37〕《基督的诞生》、《迈克尔与大卫》、《以斯帖》。

〔38〕《古今戏剧通论》，1688 年出版。

〔39〕安·莱撒 1682 年所著《黑暗的力量》。

〔40〕见 1895 年《卢利与斯卡拉蒂以前的歌剧史》第 217 至 222 页。

〔41〕米塔斯塔肖(1698—1782)，十八世纪杰出的意大利诗人。擅长于歌剧脚本的写作。他的脚本虽缺乏高度戏剧价值，但却优美清丽，流行于十八世纪。——译者。

〔42〕莱·凯泽在 1674 年诞生于魏森费尔斯附近的托勋，1739 年死于哥本哈根。

见雨·莱虚丹特吕特所著《莱·凯泽与其歌剧》(1901 年柏林版)；威·克勒费尔德所著《早期德国歌剧的乐队》(1898 年柏林版)；伏格特所著《莱·凯泽传》(见 1890 年的《音乐知识季刊》)——凯泽的《奥克塔维亚》和《克罗伊苏斯》都曾经再版过。

〔43〕例如上面标着法文"快速"和"缓慢"等术语的分成三部分的序曲；在器乐前奏曲或舞曲上也是这样。

〔44〕主要是在二重奏上，它们都略带对位的性格。

〔45〕"难道乐队是主角吗？"卢利派理论家勒塞尔夫·德·拉·维埃维尔问道。"不，歌唱家才是主角……""好吧，那就让歌唱家自己来打动我，不要让乐队麻烦我，其所以使用乐队只是出于礼仪和偶然。假使你要打动我的心……"(见 1705 年出版的《意大利音乐与法国音乐的比较》)。

〔46〕"用少数几种简单的乐器，"马特宗说，"足以表达出心灵、爱情、忌妒等等情绪；几个简单的和弦和它们那些没有词句的进行，足以代表胸中的一切感情；这样

一来，听者都能知道，而且能领悟它们的倾向，就好象真正的谈话一样，揣摩出这些乐语的意思和内容。”(见 1744 年出版的《最新歌剧鸟瞰》)

〔47〕参看 1706 年出版的《作曲法》一书的序言。马特宗夸大其辞地说：“要想象凯泽那样创作一首顺应感情而且词句畅达的朗诵调，比写十首一般普通性质的咏叹调还需要更多的技巧和更多的才能。”

〔48〕试把约·塞·巴赫早期清唱剧中一段写于 1709 年到 1712 至 14 年间的朗诵调《从深渊中升天与神同在》，与那凯泽所著《奥克塔维亚》中的朗诵调(1705)，特别是第二幕里的那段《去吧，你这带刺的冠冕》作一比较，从其旋律的抑扬、转调、和弦、乐句的结合和终止等，可见凯泽比起亨德尔来更接近约·塞·巴赫的风格。

〔49〕试看其《克罗伊苏斯》(1711 年)中埃尔米拉的配着长笛的那一段咏叹调，格鲁克在他的《山林女神与美男子》里也有一段相同的咏叹调。

〔50〕在这一类作品中，《克罗伊苏斯》里有一景可以算得是十八世纪末叶田园风格中的小小杰作；这一段乐曲非常接近贝多芬的风格。

〔51〕例如《被监禁的克罗伊苏斯之歌》使人联想到《弥赛亚》里某几段咏叹调。

〔52〕我只须举一个例子：如《奥克塔维亚》里有一段配着两个长笛的咏叹调《波涛啊，不要汹涌》，可算是凯泽最富诗意的乐曲中的一首；亨德尔曾经好几次把它借用到自己的作品里，甚至用到 1720 年的《阿西士与迦拉提亚》里去。

〔53〕波斯特尔虽则在他脚本的开场白里用过七种文字，但是他反对在歌词里把许多文字混用起来；他说，“由于这种学问的炫示，会把歌词弄得支离破碎。”

〔54〕某些德国歌剧把上德意志、下德意志、法国和意大利的文字统统混合在一起。

〔55〕他在 1681 年诞生于汉堡，1764 年死在同地。参看迈纳杜斯 1870 年所著《马特宗及其对德国音乐的贡献》和施密特 1897 年出版于莱比锡的《德国音乐的推进者马特宗》。

〔56〕布瓦洛(1636—1711)，法国诗人兼批评家——译者。

〔57〕莱辛(1729—1781)，德国批评家兼戏剧家。——译者。

〔58〕在《十全十美的指挥家》(1739)里，他猛烈地抨击“毕达哥拉斯派”，(毕达哥拉斯〔Pythagoras 纪元前 582—500〕，斯巴达哲学家。从音响学上首创音乐与数学关系的学说。他认为八度、五度和四度为谐和音程，因为在数学上，八度音程的比率为二与一之比，五度为三与二之比，四度为四与三之比；音程的数学关系愈简单则愈谐和。除此以外，其他音程在理论上都算不谐和音。从者甚多，世称毕达哥拉斯派。——译者。)这一派的首领为莱比锡的克·米兹勒，后者企图用数学和逻辑来作曲。马特宗采取亚里斯多克塞纳斯派的观点，(亚里斯多克塞纳斯〔Aristoxenus〕，纪元前四世纪希腊学者，亚里斯多德的弟子。他反对毕达哥拉斯派的数学的音乐理论。他认为听觉是决定音程谐和的唯一标准。他的

理论奠定了近代音乐美学的基础。——译者。）而企图把音乐从他们的铁钳下、从已经死亡了的科学的尸体下和从陈旧迂腐中拯救出来。听觉就是他的唯一规律。"让你的艺术圈在听觉活动的范围之内，必须这样才行。天性和经验的所在，都是对的。做吧，演奏吧，唱吧；如果做错了，避免吧，改掉吧。"（见《乐队组合的研究》）他反对经院派，反对他们那些高深的和流行的和声科学；他要求把和声科学放到大学里去讲授；他还愿意在身后捐出一大笔款子在他故乡的学院里设立音乐讲座。

〔59〕特别是在《新型乐队》（1713）、《尽善尽美的乐队》（1717）和《乐队组合的研究》（1721）里。我们认为他在理论方面最杰出的著作为《十全十美的指挥家》（1739），这部著作在今日仍然起着音乐美学的基础学说的作用，而且在我们的音乐学上占极重要地位。

〔60〕他警告德国音乐家千万别去意大利，说他们回国后就象是许多拔掉了羽毛的鸟儿，他们的弱点反而隐藏起来了，而且跋扈得令人不能忍受。他谴责德国不扶助那些正在衰颓和埋没中的民族音乐家们（见《十全十美的指挥家》和《音乐评论》）。

〔61〕这杂志为月刊性质，从1722年5月到1725年在汉堡时断时续地出版了24期。其中有音乐论战、信札、音乐家访问记、音乐论著和乐曲分析、以及许多有关歌剧上演、音乐会、音乐家生活、新出的钢琴、歌唱家等的消息。我们可以从这刊物里找到许多坚实有力的音乐评论，也许可以当作有史以来最早的评论。亨德尔的《圣约翰耶稣受难曲》已经失传，而它上面所登载的详细分析反倒流传不朽。自从它问世以后，马珀格在1760年时说，"在合唱音乐方面的评论中，它或许可以算是第一篇佳作。"

〔62〕见《音乐评论》。

〔63〕"作为一个音乐诗人，"他说，"当我思想的时候，我想到比一个大人物更高超的东西……从前音乐家既是诗人而又是先知。"在另外一个地方他写道："音乐超乎一切科学之上，具有一种道德的特性。"（见《十全十美的指挥家》）。

〔64〕《凯旋门的根源，著名指挥家、作曲家、音乐理论家及音乐家等的生涯、作品与收获》。出版于1740年。

〔65〕见1739年出版的《十全十美的指挥家》——在这部著作里，有他对于哑剧方面的重要研究。

〔66〕同上〔65〕。

〔67〕他在理论上的成就胜于实践：他所写的歌剧平庸无奇。而且，不久以后他对于戏剧失去了兴趣，他心中的宗教的顾忌太多。最初他希望净化歌剧院，使剧院变为严肃而圣洁，并且对群众进行教育和提高工作（见1728年出版的《音乐的爱国者》）。随后他看到自己这种道德意味和感化性质的歌剧观念实在没有机

会实现。于是最后他便失去了兴趣，甚至看到1750年汉堡歌剧院的倒闭还为之鼓舞欢欣。

〔68〕马特宗能说纯粹的英语，后来他在临时性的英国公使馆里担任秘书。他把亨德尔介绍给英国公使约翰·威希，后者聘他们两人教诲自己的儿子。

〔69〕见《凯旋门》。——亨德尔的门人台列曼也说亨德尔与他两人继续不断地编写旋律。

〔70〕马特宗对他处于保护者的地位。在最初几个月内，他从来不敢得罪马特宗。他在1704年3月写信给马特宗，措辞非常恭敬。事实上，马特宗当时确实驾乎他之上，而且社会地位也比他高。

〔71〕关于这次旅行的经过，可参看《凯旋门》，其中还记载着这两位欢乐旅伴一路上的笑料。

巴克斯特赫德是一位丹麦人，1637年诞生于埃尔西诺尔。从30岁起一直到1707年逝世时为止，他住在吕贝克，担任那里的圣玛利亚教堂的风琴师。

〔72〕要想承继教堂风琴师的职位，在习俗上一定要娶前任的女儿或寡妇为妻。巴克斯特赫德在承继汤德的时候，也娶了汤德的女儿。

〔73〕约·塞·巴赫是在1705年10月到达吕贝克的；他原先只安排住一个月，但结果却住了四个月；因而丧失了塞雷的职务。

〔74〕巴克斯特赫德的风琴曲由施皮塔和塞非特编成两卷，重新交给布累特科夫出版（参看1895年巴黎出版的小册子《约·塞·巴赫的风琴曲》中皮罗那些短小而有力的论著，以及1902年塞非特在《彼得年鉴》中所发表的《巴克斯特赫德、亨德尔、巴赫》）。另外还有一卷清唱剧选集（选择得非常严格）刊载在《德国音乐名著》内。皮罗正计划写一部有关巴克斯特赫德的长篇论著。

〔75〕特别是在1693年。

〔76〕在汉堡和吕贝克这两个自由城市里，住着许多有知识的和富于进取心的商人；这两个城市在德国音乐史上所占的地位特别值得重视。其地位相当于意大利美术史和音乐史上的威尼斯与佛罗伦萨。

〔77〕在吕贝克、乌普萨拉、柏林、沃尔芬比特尔和布鲁塞尔等地的图书馆里收藏着约一百五十件原稿。

〔78〕从他的风琴曲里可以看出他对于这种风格的熟练。

〔79〕试看清唱剧《你用言辞和工作造就万物》里那种感人的亲切意味和优美的旋律；再看清唱剧《上帝佑我》里那种简练手法所表现的悲剧性的庄严。

〔80〕在《德国音乐名著》的第167页内，我们可以找到巴克斯特赫德所写的一首两个小号、两个小提琴、两个中提琴、一个大提琴、一架风琴和五部合唱的《哈利路亚颂》，这首乐曲纯粹是亨德尔风的作品，非常动听。

〔81〕马特宗又说："我敢断定如果他看到这几页，他一定会暗中发笑，但是表面上他

会装得一丝笑容也没有。”

〔82〕除去其他不算，亨德尔在他的《参孙》的序曲的小步舞曲里，把凯泽的一段小步体的咏叹调题材全盘借用了过来。

〔83〕凯泽和诗人胡诺尔德在同一周内也演出了另一部耶稣受难曲，叫做《在流血和垂死的耶稣基督》，这作品极尽亵渎之能事；因为凯泽运用歌剧的方式来处理这个题材，歪曲了圣咏歌的主要歌曲和传播福音的耶稣基督及其事跡。亨德尔和波斯特尔谨慎得多，他们仅歪曲了歌曲，而保留了福音的原文。

〔84〕这篇评论写于1704年，后来马特宗把它重新刊登在1725年的《音乐评论》上；20年后，他又把它收集在1740年出版的《十全十美的指挥家》内。

〔85〕这两个年青人负责教育英国公使的儿子，马特宗担任主任教师，亨德尔担任音乐教师。马特宗利用职权使亨德尔遭受可耻的谴责。亨德尔则取笑正在歌剧院上演的马特宗的《克利娥帕特拉》以资报复。马特宗一面用古击弦钢琴指挥乐队，一面又在剧中扮演安东尼。当他上台去扮演安东尼的时候，他便把古击弦钢琴的位子让给亨德尔；演到安东尼死去离终幕还有一小时的时候，他身上穿着戏装，重新回到钢琴位子上，准备着接受剧终时的欢呼。在头两次演出的时候，亨德尔始终忍受着这幕趣剧，但是在第三次演出时，他拒绝把钢琴的位子重新让给马特宗。结果两人打了起来。马特宗在他的《凯旋门》里相当恼怒地提起过这件事；同情亨德尔的梅因沃林也提起过这件事。

〔86〕这出歌剧全名为《群王探宝记》，或称《卡斯提尔王后阿尔米拉》。脚本是由一个无名作家浮士金根据洛普·德·维迦的一出喜剧改编过来，克里赞德尔曾经记录过浮士金的丑史以及他和费恩德用小册子展开有关这作品的下流论战。凯泽原来可以把《阿尔米拉》谱成音乐，但因为他忙于事务和寻欢作乐，于是他便把这脚本让给亨德尔。

我要声明一句，本书属稿匆促，因此我对亨德尔的歌剧不能加以分析。我将在另一本叙述亨德尔及其时代的著作（《古代音乐家评传》）里再来详细分析它们。

〔87〕《用鲜血和罪恶换来的爱情》或称《尼禄》的脚本为浮士金所著。马特宗扮演主角尼禄。乐谱已失传。

〔88〕亨德尔在1703年偿还了他母亲所给他的津贴；并且还送给她一些圣诞礼物。他在1704、1705和1706这三年内积蓄了两百个“德克”作为前往意大利的旅费。

〔89〕改编后的《尼禄》另用《罗马的烦恼》或《慷慨的奥克塔维亚》的名称演出。在塞非特编辑、布累特科夫出版的《亨德尔全集》补遗中附有乐谱。改编后的《阿尔米拉》另用《秘书阁下》或《卡斯提尔王后阿尔米拉》的名称演出。

除去这两部作品外，凯泽在两年之内写了七出歌剧，都是他最好的作品；从

这些作品里可以看出他的天才，但缺少卓越的品质，足与他的天才相称。

〔90〕1706 年在汉堡用《作曲法》的名称出版。

〔91〕在两年当中，因为他竭力躲避债主的追索，所以没有人知道他的下落。在 1709 年年初，他悄然回到汉堡，重新恢复了他的职位和光荣，没有人想到责备他；这时亨德尔已经离开汉堡了。

〔92〕除去歌剧和耶稣受难曲以外，亨德尔还在汉堡写了许多清唱剧、歌曲和钢琴曲。梅因沃林说他有两口箱子装满了这些作品。马特宗怀疑这个说法；由于他不知道这件事情，正好证明他与亨德尔的日渐疏远；因为在亨德尔的钢琴曲集（全集第 48 卷）和奏鸣曲集（第 27 卷）里，我们发现有许多作品的确是写于 1705 年或 1706 年在汉堡的时期。

〔93〕他是梅迪西家族的最后一代。1723 年承袭爵位，在位数年，颇著政声，随后即因心力交瘁而退隐（见路芒特的《多斯加纳》和罗比奥尼的《梅迪西的末代》）。

〔94〕亨德尔在去过意大利之后说：他真想不到意大利音乐在纸面上这样平凡空洞而在剧院里竟会产生这样良好的效果。

〔95〕斯特里菲尔德认为他在佛罗伦萨一直住到 1706 年 10 月，因为梅迪西大公必然把他介绍给大公爵，而梅迪西大公是在 1706 年的 11 月才离开佛罗伦萨的。在梅迪西大公第一次住在佛罗伦萨的时候，他还主持演出了亨德尔的《罗德吕哥》，可是梅迪西族的档案和当时历史上有关这件事情的详细纪录都散失了。我个人仍旧附和一般传统的说法，《罗德吕哥》是亨德尔第二次到佛罗伦萨时的作品，那时他正开始研究意大利的语言和风格。

〔96〕钢琴发明者巴·克里斯托福里为他制造了好几种非常有趣的乐器。

〔97〕1706 年 4 月 2 日。

〔98〕1707 年 4 月 23 日。参看登特的《亚·斯卡拉蒂传》。

〔99〕见《全集》第五十一卷。这部《鲁克里希亚》在当时假托是一位多斯加纳宫廷里的演员鲁克里希亚的作品；这位演员是第一个把意大利歌曲和意大利人的特长介绍给亨德尔的人。

〔100〕在十八世纪开始的时候，整个欧洲盛行着一种虔敬主义。历史学家对于这主义的地域影响重视不够。因此他们把法国宗教精神的复兴完全归诸路易十四的影响。在意大利、德国和英国同时都产生了同样的现象。巨大的道德力量复苏了，谁也说不出为甚么在整个文明世界里会象一阵热狂似地突然爆发出这种力量。

〔101〕有一首叫做《主说》的圣诗写于 1707 年 4 月 4 日；另一首叫做《孩子们赞美吧》的写于 1707 年 7 月 8 日。

〔102〕据根斯特里菲尔德最近发表的一封由安·麦利尼写给费·梅迪西的信上说，在 1707 年 9 月 24 日，亨德尔（这出名的萨克森人）在罗马的音乐晚会中仍旧吸引

着许多听众。

〔103〕安迭莫洛（见 1889 年 7 月 16 日发表在《新文选》上的一篇文章）和斯特里菲尔德都揭露出《罗德吕哥》一剧中女主角的真名实姓。所以克里赞德尔所说关于亨德尔爱上了名演员维·特希的这段浪漫故事不攻自破。在 1707 年的时候，她还只有 7 岁；而且直到 1716 年，她才开始舞台生活。

〔104〕在圣马可教堂里，间或有六个乐队；两个大乐队配着两架大风琴在楼厢里演奏，四个小乐队分成两组在楼下的走廊里，每一组配有两架小风琴。

〔105〕梅因沃林说亨德尔到达威尼斯的时候简直没有人知道，后来在他出席一个蒙面舞会弹琴的时候才被人发觉。多·斯卡拉蒂叫道，那个弹琴的人要不是魔鬼，便是那个著名的萨克森人。这段故事说明了作为一个演奏家的亨德尔在当时已经名闻遐迩，同时也说明了亨德尔喜欢在人前故弄玄虚的个性。

〔106〕根据最近的研究完全肯定了这一点，而且推翻了克里赞德尔认为亨德尔的《阿格吕皮纳》是在 1708 年年初演出于威尼斯的说法。所有当时的文件都证实了《阿格吕皮纳》的首次演出是在 1709 年年底或 1710 年年初。

〔107〕在伦敦发现了一出亨德尔的清唱剧手稿，上面注明 1708 年 3 月 3 日写于罗马。

〔108〕这个学院在 1690 年成立于罗马，其目的在于创作和介绍通俗的诗歌和修辞。

〔109〕在文艺学院的"赞助人"中有四位教皇（克雷门特十一世、英诺森十三世、克雷门特十二世、本诺伊十三世）以及差不多所有神学院、巴伐利亚、波兰和葡萄牙的大公们；波兰王后、多斯加纳大公爵夫人和许多爵爷与贵妇。

〔110〕斯卡拉蒂取名为特潘德罗；科列里取名为阿纪米洛；帕斯奎尼取名为普罗提科；马采罗取名为德吕昂提。亨德尔不在名单之内，因为他的年龄还不足会章所规定的二十四岁。

〔111〕奥托波尼红衣主教是威尼斯人，教皇亚力山大八世的侄儿。一个非常仁慈的好教士，艺术的热心保护者；他的慷慨挥霍甚至传扬到英国：德赖登在 1691 年珀塞尔所编的《阿瑟王》剧曲的序言里便曾经颂扬过他的这些慷慨挥霍的行为。他是一个伟大的鉴赏家，在 1691 年时还亲自写过一出歌剧《哥伦布或西印度的发现》。亚·斯卡拉蒂把他的脚本《斯塔提拉》谱成音乐；而且奉他之命，编写歌剧《罗苏拉》和《圣诞神剧》。他与科列里特别友善，两人同住一起。

〔112〕科列里在这个乐队里担任第一小提琴，弗朗西斯开洛担任大提琴。

〔113〕在 1706 年四月的一次文艺学院集会上，亚·斯卡拉蒂坐在钢琴上，诗人查比正在即兴作诗。当查比刚刚念完最后一句，斯卡拉蒂立刻就根据他的诗句即兴作曲——同样地，在奥托波尼的家里，亨德尔根据潘菲利红衣主教的即兴诗句而即兴写了许多世俗的清唱剧。据说在这些诗词中有一首《希腊酒神颂》，而亨德尔不在乎地边唱边把它谱成乐曲。

〔114〕《复活》的原稿上有这样一个标题：1708 年 4 月 11 日写于罗士波里侯爵府邸中

的复活节。

〔115〕在布累特科夫的大版本里一共有四卷——两卷是清唱剧和独唱清唱剧，并附有古击弦钢琴的数字低音；还有两卷是器乐的清唱剧，其中某些则为两个或三个声部的夜乐。

〔116〕按巴赫所抄者为《被弃绝的阿米达》。这件精细的巴赫亲笔抄本现藏于出版商布累特科夫处。

〔117〕据说在奥托波尼的一次晚会中，多·斯卡拉蒂与亨德尔展开了钢琴和风琴的演奏比赛。钢琴的比赛结果不分上下，但是在风琴方面，斯卡拉蒂自认失败。以后每当斯卡拉蒂谈到亨德尔的时候，他常常在胸前划一个十字。

〔118〕1708年12月，斯卡拉蒂在那不勒斯皇家礼拜堂担任首席风琴师。1709年正月，又任原职；同年，任耶稣基督义务音乐学院院长。

〔119〕这是他一生中一个主要的嗜好——科列里和哈塞也有同样嗜好——，喜欢逛逛画廊。我们必须注意，这个时期的德国和意大利大音乐家都具有这种视觉上的睿智，等到十八世纪末叶，一般音乐家便失去了这种睿智。

〔120〕他有一出六弦琴伴奏的独唱《西班牙清唱剧》（刊载在附有器乐谱的《意大利清唱剧》第二卷内）保存了下来；还有七首用数字低音伴奏的卢利风格的法国歌。巴黎音乐学院图书馆内藏有其中一首歌曲的抄本。

〔121〕其中有一段为《弥赛亚》的《序曲》的灵感的根源。亨德尔对于当时流行于那不勒斯的西西利舞曲极为欣赏；从《阿格吕皮纳》以后，亨德尔几乎在他所有的歌剧，甚至在神剧里，也都采用了这种西西利舞曲的风格。

〔122〕1708年的《阿西士与迦拉提亚》和1720年的《阿西士》没有关连，但是亨德尔在1732年修订后者的时候，他把其中的意大利小夜曲加以改编，并与另一《阿西士》里的英国咏叹调混合起来，然后拿到伦敦演出。

〔123〕关于斯蒂芬尼的事迹，可参看后文。1709年亨德尔在罗马与斯蒂芬尼的这次晤面，跟亨德尔自己所叙说的一段故事联系起来似乎相当合乎情理；据亨德尔说，斯蒂芬尼在奥托波尼的音乐会中，非常成功地为一位名歌唱家即兴伴奏。而克里赞德尔认为这段故事发生在1729年亨德尔第二次旅行意大利的时候；但这是不可能的，因为在1728年的2月里，斯蒂芬尼已经去世了。

〔124〕演出日期为1709年12月26日。这个日期是安迭莫洛和斯特里菲尔德最近的研究结论，而他们的材料是根据当时马特宗、马珀格和柏尼为亨德尔所写的传记，以及脚本上面所注明的日期。这与我们现代音乐作家根据克里赞德尔的意见，认为《阿格吕皮纳》是在1708年狂欢节演出于威尼斯的说法有所抵触。

〔125〕这有很大的可能，因为他曾经按照法国的声乐风格写过七首法国歌，原稿上许多地方都有铅笔涂改的痕迹，由此可见他写作的仔细。如果他真的来到法国，而且在卢利和拉摩之间这一段青黄不接的时候居住下来，那么不知道要发生甚

么样的变化。他具有法国音乐家所缺少的能力——丰富的产量；但他也缺乏法国音乐家所独具的特长——澄明的睿智和写作乐剧所需要的真知灼见。（勒塞尔夫·德·拉·维埃维尔也就是在这时候完成他的《法国音乐与意大利音乐的比较》，其中某些地方比格鲁克的音乐观还占先一着。）如果亨德尔真的来到法国，我相信歌剧改革必然会提早六十年，而且音乐上的收获决非格鲁克所能望其项背。

〔126〕在他通讯甚至与自己家人通讯时，他常用法文；他所用的文体很正统，而且具有那种路易十四的宫廷体的温文尔雅。

〔127〕见《以斯帖》、《亚他利雅》、《狄奥多》、《殉难贞女》。

〔128〕甚至在1734年塞尔·德·赫里欧写到亨德尔时还说："他的作品极其精妙和美丽，似乎比欧洲任何其他作家更合我们的口味"（见献给国王的诗集《拉东的子孙》第二九页）。亨德尔之所以特别受法国人欢迎，就因他的意大利风格常常受到理智的约束；而法国音乐家总爱把合乎逻辑的东西拉到法国这一边来。

"他的强烈的、新颖的、灿烂的、率直的品质，
具有永恒不变的正义感。
并且从不傲慢放肆。"

《拉东的子孙》第102—3页。

〔129〕参看格·菲舍尔1903年的第二版《汉诺威音乐》，其中有许多插图文件。

〔130〕在1676年时，莱布尼茨正当30岁。他接受了枢密顾问和图书馆长之职。

〔131〕还有，由于威斯特伐利亚条约的奇特规定，这位信奉新教的公主却受到俄斯那布罗克天主教主教的保护。

〔132〕巴林在她1909年出版于阿舍特的那本动人的书《摄政王之母》里，曾经对索菲娅夫人作过一番虽然苛刻，但却有趣的描绘。这位作者用法文所写的《索菲娅夫人回忆录》一书尤其值得参考。

〔133〕1702年一位法国旅行家托兰德方丈这样说过。

〔134〕他在1680年封爵，同年前往威尼斯。1684年年底再到那里，一直住到1685年8月。三个月以后，在12月间他又回到那里，1686年9月才离开。他与许多随从、朝臣、诗人、音乐家和教士一起住在福斯卡吕尼宫内。他挥金如土，如举行宴会招待威尼斯人，并在威尼斯王家剧院里订有常年包厢。他让他的臣民在威尼斯担任军职作为报答；他的儿子马克西米利安便是威尼斯共和国的一位将军。当汉诺威朝中的大元帅把人民的不满情绪写信告诉他时，埃奈斯特·奥古斯都却回信道："我非常希望大元帅阁下能够到这里来，这样他就不会频频写信劝我回家。大元帅阁下根本不了解这里愉快的情景；只要他来过后，他也会不想回返德国。"

〔135〕费恩德在1708年时说："在德国所有歌剧院中，莱比锡的最坏，汉堡的最大，不

伦瑞克的最完善，而汉诺威的最漂亮。”汉诺威歌剧院有四层包厢，可以容纳一千三百人。

〔136〕乐队中大部分为法国音乐家；指挥也是一个法国人，叫做法里内尔，是坎伯特的女婿。

〔137〕爱因斯坦和桑伯格在《巴威的德国音乐名著》一书中，重刊了一些斯蒂芬尼的曲选。阿·奈塞给斯蒂芬尼写了一本小传。1902 年莱比锡出版了一本关于他的歌剧《塞维奥·突里奥》的解说。再参看罗·艾特纳的《德国音乐家传记大纲》，克里赞德尔所著《亨德尔传》第一卷，以及菲舍尔所著《汉诺威音乐》一书。

〔138〕自从费迪南德选侯在 1652 年与意大利公主萨伏埃的阿德雷德结婚以后，慕尼黑便成为意大利音乐在德国的发展中心。参看路·席德迈尔的《慕尼黑歌剧的起源》(见 1904 年的国际音乐协会的《音乐季刊》)。

〔139〕1680 年果真做了方丈。

〔140〕在阿·奈塞的书中，我们可以看到一篇斯蒂芬尼的歌剧作品表和一篇《塞维奥·突里奥》的分析。

〔141〕这出歌剧是为纪念狮心王亨利 1089 年围攻巴德威克第五百年而演出。勃兰登堡选侯出席了第一次演出。斯蒂芬尼还处理过其他德国题材，例如 1709 年的《塔西洛奈》。

〔142〕这些歌剧的大部分原稿保存于柏林、慕尼黑、伦敦、维也纳和什未林的图书馆里。它们在德国歌剧史上的地位虽然很重要，但是却始终没有出版过，这不得不令人感到惊奇。克里赞德尔提出了脚本的一些样张。只有奈塞粗略地研究过斯蒂芬尼的乐曲，但是因为他犯了不去了解斯蒂芬尼同时代作家的作品的错误，所以在他研究斯蒂芬尼的时候也常常发生错误。

〔143〕对于这种把一切表现方法(例如文字、韵律、音乐、绘画和动作)综合起来的戏剧形式，莱布尼茨虽然心里承认有它的可能性，但是他也不喜欢这种艺术(见 1681 年信札)。一般说来，他是从拉摩时代的百科全书派的角度来看音乐。他的音乐观只限于简单的旋律。“我常常看到，”他说，“许多有名望的人都不大注意炫人的东西。纯朴往往比绮丽的装饰更能产生效果。”(参看他写给亨弗林的信)

〔144〕根据他同时代的人们的记载，他的样子讨人欢喜：身体羸弱，加以读书过度，更形消瘦；天分过人，才气磅礴；态度非常可亲，谈吐爽朗安详，颇具机敏，彬彬有礼，可以说是一个非常有教养的宫廷中人；而且常识非常丰富，更热中于哲学和数学。莱布尼茨曾把德国政治大法传授给他。在菲舍尔的《汉诺威音乐》一书中，有一幅非常珍贵的斯蒂芬尼穿着主教法衣的复制画像。

〔145〕一种主教衔。史匹迦是西班牙所属西印度群岛的一个县。

〔146〕他最后辞去了牧师的职务，这个职务所给他的烦恼多于欢乐。1722 年他重新旅行意大利，1724 年，他被任命为古代音乐学院的终身院长；这个学院是他的学

生迦里阿德在伦敦创办的。他把自己的几首作品献给这个学院；但是因为他身为主教，不便在作品上签名，而把他的秘书拉·皮法的名字签上去。1725年，由于生活铺张，入不敷出，遂回到汉诺威。他因经济情况窘困，不得不把他所收藏的名画和雕刻卖掉（据说其中有些还是米开朗琪罗的作品），并由英王为他偿还了一部分债务。1728年2月12日，斯蒂芬尼在赴法兰克福的途中因脑溢血而去世。

〔147〕他有一部用信札体写作的小册子问世。名字叫做《音乐是有明确的规律的，古人非常重视它；》1695年出版于阿姆斯特丹。1700年再用德文出版。他使音乐价值提高了一级，指出音乐不仅是一种艺术，而且成了一种科学。

〔148〕他的唱歌是非常有名的。根据亨德尔的说法，他的声音虽然单薄，但是在风格上的那种纯净精练，以及表情上的细腻优雅，是无可匹敌的。

〔149〕胡·戈尔德施米特（1859—1920），德国音乐学者。著有《十七世纪意大利歌唱法》、《十七世纪意大利歌剧史的研究》和《十八世纪音乐美学史》等书。——译者。

〔150〕要演唱它们，确实需要许多歌唱家。单就《塞维斯·斯塔利士》来说，便需要25个歌唱家，其中有六个女高音。

〔151〕在另一方面，他的器乐曲，特别是序曲，完全是卢利的风格，是亨德尔奉为圭臬的作品。法国的风格统治了汉诺威的乐队。台列曼说，“汉诺威是法国艺术的天下。”

〔152〕这些二重唱似乎是斯蒂芬尼担任宫中贵妇的音乐教师时写的，其中有几首是为勃兰登堡选侯夫人索菲娅·陶罗蒂而作。歌词则为贵族们或意大利方丈们的作品。在当时这些二重唱被视为杰作，抄本流传各地。在布累特科夫出版、爱因斯坦和桑伯格编辑的斯蒂芬尼选集第一卷里，有详细的目录。单巴黎音乐学院一处，便藏有六卷斯蒂芬尼的二重唱的原稿。

〔153〕普罗文扎尔（1630—1704），意大利歌剧作家，那不勒斯派鼻祖，所著歌剧有《西罗》、《薛西斯》、《特西奥》等。——译者。

〔154〕且看咏叹调《眼睛，你们离开了偶像为什么笑》，特别是《汪洋大海》与菲·海·厄尔巴赫一首叫做《我的呻吟》的美丽的艺术歌曲极相似（后者可参看马·夫利德兰德所出版的《十八世纪歌曲史》一书）。我们有理由相信厄尔巴赫乃取法斯蒂芬尼。

我们还可以注意到斯蒂芬尼对于半音和对位的偏好（当时意大利大作家均如此）。斯蒂芬尼是当时最接近古代音乐精神，而且同时是为新音乐开辟道路的大艺术家之一；所以提倡巴列斯特里那艺术和十六世纪牧歌的伦敦古代音乐学院选他为院长，乃是一件恰如其分的事。我相信亨德尔甚至在这方面也从斯蒂芬尼学到了许多东西。

〔155〕佛·巴托洛米奥（1475—1517），意大利画家。——译者。

〔155〕亨利·珀塞尔，约生于 1658 年，死于 1695 年。

〔157〕范·戴克（1599—1641），荷兰肖像画家——译者。

〔158〕参看《狄奥克莱新》里的《前奏曲》或《舞曲》，以及《鲍纳杜卡》的序曲。

〔159〕除了狄多之死的那一景，英国从未产生任何作品堪与意大利的杰作相提并论。

〔160〕《阿瑟王》里的大舞曲或最后一段莎空舞曲；《狄奥克莱新》里一段与剧终大合唱结合在一起的三重奏。

〔161〕特别是《阿瑟王》中《圣乔治，我们岛国的救星、战士和圣人》一曲。

〔162〕这已经不是法国的影响了，因为在斯图亚特王朝时，虽然法国影响很有力，但到 1688 年革命时代，它几乎消失了；此地所谓影响是指意大利的影响。

〔163〕1688 年，柯利厄神父发表了他的著名的小册子：《用古代眼光来看英国舞台上的伤风败俗和亵渎不敬》；这本小册子轰动一时，因为它用一种热烈的信仰掀起了那潜伏中的民族感情。德赖登由此首先表示深切的忏悔。

〔164〕参看他 1700 年的《英吉利的乐神》的序言。布洛死于 1708 年。

〔165〕在 1660 年和 1674 年的复兴运动中，伦敦的几家意大利歌剧班子也曾经出过一点力。这些班子没有一家是成功的；但是有些意大利人因而定居于伦敦，而且获得某些方面的成就：其中如 1667 年有乔·德拉基；1677 年有小提琴家尼·马特斯，他把维塔里和巴萨尼的器乐曲写成英文介绍给英国；还有意大利歌唱世家皮特罗·吕纪奥·德·琪奈士和皮·格罗西，后者在 1687 年首先把斯卡拉蒂介绍给伦敦；最后还有玛·德·埃士品，她在 1692 年举办过多次意大利音乐会。但是一直到 1702 年，英国人才开始沉溺于意大利音乐之中。

〔166〕他是著名的乔·博农西尼的兄弟。

〔167〕按指 1707 年上演的《罗沙蒙德》，演出仅三次。对音乐一知半解的艾迪生把迂腐的克莱顿拉来做他的合作者。他对意大利歌剧的讽刺论文见 1710 年 3、4 月间的《旁观者》。

〔168〕这场斗争发生于 1708 年。三年前，草料市场剧院在王后赞助之下，由诗人康格里夫负责设立，专演英国古代戏剧；1708 年，歌剧取而代之。

〔169〕有两个叫做克·佩普施和尼·法·海姆的德国音乐家住在英国，而且入了英国籍；他们向伦敦的意大利歌剧舞台提出自己的几部作品，后来果然在那里获得了演出机会。佩普施是 1710 年古代音乐学院的创办人，他反对亨德尔，并且在 1728 年的《乞丐歌剧》里嘲笑亨德尔的歌剧。海姆是亨德尔歌剧脚本的作者之一，他企图在 1730 年出版一部巨大的音乐史。

巴黎音乐学院图书馆藏有一卷自 1706 年到 1710 年在伦敦演出的重要意大利歌剧的咏叹调（伦敦沃尔什版）。

〔170〕当诗人巴·费恩德 1715 年在汉堡出版《吕纳尔多》的译本时，一直称他为“普天崇敬的亨德尔先生”，意大利人则称他为“当代的奥伍斯”和“崇高的天才”。

〔171〕他并未急急赶回任所。他先与巴拉坦选侯在迪塞尔多夫耽搁了一个时期（见爱因斯坦等人 1907 年 4 月的考据），到年底的几个月，他又去哈雷家中盘桓了一个时期。

〔172〕实际上，它们不象艺术歌曲而更象一些小清唱剧。巴黎音乐学院图书馆的“肖尔雪尔藏书”中便有它们的抄本。

〔173〕见《亨德尔全集》第 27 卷与第 48 卷。

〔174〕从 1711 年的一封信里，我们可以看出亨德尔虽然身在德国，而他却念念不忘地努力学习英文。

〔175〕我们都知道汉诺威王室是英国王位的一个希冀承继者；因为安妮女王袒护亨德尔，于是他们不得不顺应亨德尔以便取得安妮女王的欢心。

〔176〕他在第三次修订版中加了几首合唱曲。

〔177〕这是亨德尔的唯一的一出五幕歌剧。脚本的作者为海姆。

〔178〕珀塞尔在 1694 年曾经写过一首《感恩歌》和《晨祷曲》。

〔179〕约·盖依(1685—1732)，英国诗人兼戏剧家。——译者。

〔180〕亚·波普(1688—1744)，英国诗人。——译者。

〔181〕约·斯威夫特（1667—1745)，英国讽刺作家，代表作有《小人国游记》等。——译者。

〔182〕据说他在 1714 年为柏林敦业余小剧院写了一出叫做《西拉》的歌剧，后来他便以这歌剧里的最好部分改写成《阿马迪吉》。在这段时期内，他还写了一些钢琴曲，后来辑为一卷，出版于 1720 年。

〔183〕据传说，亨德尔在 1715 年写《水上音乐》来博取英王的欢心。当英王遨游在泰晤士河上的时候，亨德尔把一个小型木管乐队放在船上演奏这首曲子，使英王大为高兴，因而恢复了与亨德尔之间的友情。很遗憾地，《水上音乐》这首曲子却是亨德尔回宫以后过了两年才写的作品；尽管克里赞德尔在他的第一卷中确定上述传奇发生于 1715 年 8 月 22 日（菲舍尔在《汉诺威音乐》中认为发生于 1715 年 10 月)，后来在第 3 卷中又改定为 1717 年 7 月 17 日并附录了一篇当时的剪报；但他的意见似乎不能令人信服。即使事实果真如此，亨德尔真的在这段时期内写下这部作品；而它的初版却是 1720 年左右的事。

〔184〕凯泽在 1712 年时写《耶稣为世上罪恶被钉十字架而死亡》。1716 年，台列曼在亨德尔回来几个月以后写耶稣受难曲；再后一些，马特宗也写了耶稣受难曲。亨德尔的《耶稣受难曲》在 1717 年四旬斋时首次演出于汉堡；那时亨德尔已经回到英国。1719 年，凯泽、台列曼、马特宗和亨德尔的四首《耶稣受难曲》同时演出于汉堡天主教堂，马特宗担任圣咏团指挥。

〔185〕亨德尔与马特宗通过几次讯。此时马特宗正准备与风琴家兼理论家布特斯特台展开音乐上的论战。马特宗认为必须在德国音乐的基础上经营，并建议去追

溯"首调唱名法"的希腊调式。亨德尔被询及有关这问题的意见，但他迟至1719年才予答复；他站在马特宗这一边。马特宗是一个反对古代调式的现代派。又，马特宗为了计划中的音乐家辞典，也曾经向他索取有关他生活细节的稿件。亨德尔推说不能专心于此而迟迟不予答复；后来只空空洞洞地把他事业中几个主要阶段告诉了马特宗，使马特宗大失所望。

〔186〕1716年年底。在这次逗留德国的时候，他帮助了陷入贫苦之中的从前的老师察豪的寡妇；在安斯巴赫，他同时援助了大学时代的旧友施密特。施密特经营着羊毛事业，但终于丢弃了财产和妻室儿女而跟随他到伦敦去。施密特终生敬爱亨德尔，替他管理事务、抄谱和保存乐谱；后来他的儿子小施密特也以同样的热情来为他经管同样事务；这是亨德尔德服他人的一个显著的例子。

〔187〕钱多斯公爵是一个克罗伊苏斯人，以在安妮王后朝内担任军队里的总军需官和经营南海公司的投机事业而致富。他在离开伦敦几哩路的卡农斯修建了一所华丽的别墅，象王爷似地供养着许多随从，而且还设置着一百名瑞士籍兵士的卫队。他的奢侈行为的确有些可笑，常常被波普所揶揄。

〔188〕在《亨德尔全集中》有三卷全部为这些圣歌。其中第三卷纯为这个时期的后期作品，也就是我们此地所谈到的。前两卷包括十一首《钱多斯圣歌》，其中两首有两种版本，一首有三种版本。亨德尔同时还写了三首《感恩歌》。

〔189〕假面剧是斯图亚特王朝时代流行于英国的一种世俗作品，它们适于象戏剧似地边奏边舞，还可以把它当作音乐会曲演唱（见1909年巴黎出版的保·吕赫尔的著作）。

亨德尔在1732年从事改写他的《埃斯特尔》。第一出《以斯帖》只有一幕，包括六景。第二出《以斯帖》则有三幕，每一幕均按古代方式用大合唱来开始和结束。有些人认为脚本是波普的作品。

〔190〕后来当他1733年再从事写作这部作品的时候，他称它为一出英国歌剧。

〔191〕这首美丽的歌词的作者为盖依。

〔192〕这个组织的资本为五万磅，每股为一百磅，认股期限为十四年，每一股在剧院里可占有一个座位。它最高的经理为纽喀斯尔公爵张伯伦；（一直到1723年他被选入内阁时，这个职位始由格拉夫顿公爵继任。）副经理为宾利爵爷，负实际管理之责；在他的下面有二十四个任期一年的董事组织管理委员会协助办事。整个组织受英王的保护；英王并为他的包厢每年付出一千磅。1724年股东所分得的股息为百分之七，但投机结果使它的情况日渐恶劣，最后终于破产。

亨德尔受命主持音乐工作，一直到1728年，整个剧院的管理大权，无论是财务方面或音乐方面，全部落在他的肩上。

〔193〕这次旅行开始于1719年2月而结束于年底。当亨德尔到达哈雷的时候，约·塞·巴赫正在四哩外的库顿。巴赫听到他来哈雷的消息，即赶往拜访，但是当

巴赫到达哈雷的那一天，也正是他即将离开的那一天。根据福克尔的叙述至少就是这样。

〔194〕脚本为海姆的作品。从 1722 年起，这部作品用马特宗的译本上演于汉堡。

〔195〕在他以前，多·斯卡拉蒂已到过伦敦，并于 1720 年演出一出歌剧《美少年》，但成绩不佳。

〔196〕因为在 1684 年或 1685 年，正当他三十岁多一点的时候，他出版了作品第一号，所以他大约是诞生于 1671 年或 1672 年。

乔·博农西尼简直算不上有名人物，也不是一个杰出的音乐家，许多人不同意这个意见。博农西尼一族先后出了许多音乐家，所以只提博农西尼一个姓常常会使人搞不清。甚至在艾特纳的批评中也发现这种错误（这些错误都是由于他误解旁人的著作而产生的）；在最近的意大利论著，例如路·托希在他 1901 年论意大利器乐曲的著作中，也把博农西尼一家人搞不清。路·法·伐尔德吕琪 1882 年出版的专论《摩德纳的博农西尼族》虽然不够全面，但却比较可靠。

〔197〕贾·博农西尼是摩德纳天主教堂的乐正，服役于法兰西斯二世公爵。他是一个优秀的小提琴家，一个组曲形式的器乐奏鸣曲的作家，托希和休·帕里认为他的作品很有历史价值。他具有一种深思熟虑的天性，1673 年写了一篇有关和声与对位（后来才出版）的论文《实用音乐》献给皇帝李奥波德一世。他死于 1678 年，死时还不到四十岁。

〔198〕他早期的某些作品献给摩德纳的法兰西斯二世，1691 年《室内二重奏》作品第 8 号献给李奥波德一世，后者命他在自己的宫廷礼拜堂内任职。

〔199〕他是一个杰出的大提琴家。

〔200〕见阿·埃伯特 1905 年出版于莱比锡的《阿·阿吕渥提斯在柏林》。

〔201〕见勒塞尔夫·德·拉·维埃维尔 1706 年的《法国音乐与意大利音乐的比较》中第三部分《博农西尼乐曲的解释》。

〔202〕爱·约·登特(1876—)，英国音乐学者，著有《亚·斯卡拉蒂传》、《莫扎特歌剧的批评与研究》等书。——译者。

〔203〕勒塞尔夫·德·拉·维埃维尔(1647—1710)，法国音乐论文作家，代表作为《意大利音乐与法国音乐的比较》。——译者。

〔204〕“像科列里一样，”勒塞尔夫说，“他写有一些复式赋格曲，这些赋格曲是建筑在怪想上的。这是意大利作曲家常有的情形。他从最罕用的、最大胆的和最奇怪的音程中，发掘出许多精美的东西。他的不协和音令人感觉一种恐怖的情绪。”

〔205〕参看清唱剧《道林与雅明达》和《可爱的目光》（原稿藏于巴黎音乐学院图书馆）中那些留音。

〔206〕“音乐所必须具有的条件，”1722 年 2 月 24 日《伦敦新闻》上载道，“就在于它能排遣无聊和使人避免思想的困扰。”

〔207〕这是渊博高深的艺术和伪装通俗的艺术之间一直存在着的争端。后来到卢梭的时期，这种争论再度展开。在本书所叙述的这个时代中，一般音乐家之所以反对高深的艺术，并非出于他们的无知，而是出于他们本身的疏懒和放荡。

〔208〕"比较仔细地来研究，"胡·戈尔德施米特说："博农西尼的歌曲的确是艺术歌曲；无论影响好坏，它采用了'回复咏叹调'或'卡伐蒂那'的古代曲体——在十七世纪末叶，德国和英国盛行着采用这种歌曲形式来写小咏叹调。"（见1908年出版的《声乐的装饰音唱法》。）博农西尼天性趋尚时髦，而且一向疏懒取巧；于是在他到达英国后，他更走向这条路，并以它去迎合英国人的口味。

〔209〕这作品在1714年左右曾经在意大利演出过；柏林顿爵爷就是在那个时候听到它的。所以当博农西尼去英国的时候，他便成了博农西尼的捧场者。

〔210〕亨德尔写第三幕，博农西尼写第二幕，第一幕早已由一位默默无闻的比波（不知是否菲里波·马蒂？）写成。

〔211〕亨德尔的胜利主要开始于一位新演唱家的延聘。这位演唱家名叫法·库佐妮，帕尔马地方人，是一位伟大而有力的艺术家，年才22岁，热情奔放，具有一副绝妙的女高音的嗓子，唱起凄婉的歌曲来，特别高人一等。她到达伦敦后即在《奥托乃》一剧中初显身手。人人都知道她曾与亨德尔争吵，以及亨德尔如何恐吓她，要把她丢出窗外的事。

亨德尔在五月里写了一出毫不足道的歌剧《弗拉维俄》。至于博农西尼，他也写了《埃米尼亚与阿提里俄》、《阿吕士多西》、《科吕俄拉努斯》，其中一幕监狱的场面赚得女人们不少热泪。亨德尔因此在后来的歌剧里也跟着写了许多类似的场面。

〔212〕博农西尼在1724年4月18日演出他最后一出歌剧《卡尔费尼亚》。阿吕温斯提认为这剧的演出可能是在1725年。另一方面在1725年，莱·芬奇和尼·波尔波拉的作品经亨德尔扶持演出于伦敦的剧院。

〔213〕福斯蒂娜·鲍多尼在1700年生于威尼斯，曾在马采罗的学校里受过教育，1730年和哈塞结婚。她唱歌的速度快得令人难以相信，没有人能够跟她唱出那样快速的音符；而且她中气很足，声音可以拖得很长。在浓度和深度上，她不及库佐妮，但是她具有一种更动人和更光灿的技能。

〔214〕两个月以前，亨德尔刚演出他的歌剧《西皮昂奈》（1726年3月12日）。

〔215〕一个月以后，德卢利街剧院经理科·西柏主持演出了一出闹剧《不幸的意外》（亦名《敌对的王后们》）。据说在这出戏里，这两位歌唱家互相拉扯对方的假发，亨德尔无法分开她们，气得直嚷，"不要管她们，等她们打累了，怒气自然会平息下来，"后来他急中生智，使劲地敲打大鼓，终于借鼓声来结束这场争吵。亨德尔的朋友阿巴斯诺特博士在他一本小册子《在圣詹姆士被释放的魔鬼》里也叙述过这件事情（见克里赞德尔的著作第二卷）。

〔216〕约·阿巴斯诺特(1667—1735),英国作家兼医师。——译者。

〔217〕约·佩普施(1667—1752),德国风琴家兼理论作曲家。1798年抵达伦敦。1710年创办古代音乐学院。他与约·盖依合写的《乞丐歌剧》,在十八世纪风靡一时。——译者。

〔218〕歌剧院最后一次演出为1728年6月1日,剧目是《阿德梅托》。

〔219〕霍·沃波尔(1717—1797),十八世纪英国作家。——译者。

〔220〕其中还有配着伴奏的朗诵调、回复咏叹调、歌剧二重唱、告别场面、监狱场面和与剧情无关的叙事歌等。佩普施甚至借用了亨德尔的一首咏叹调而加以戏谑他。在第二幕里,一群强盗在旅店里受着他们首领的检阅,这时伴奏的音乐就用亨德尔的《吕纳尔多》里面的《十字军进行曲》。这出《乞丐歌剧》首次演出于1728年1月29日,随后流传于全英,引起激烈的辩论。斯威夫特是它的热烈的捧场者。在这歌剧受到欢迎的以后几年,接连出现了许多同类的歌剧——,乔·卡尔马斯在1907年正月到3月的国际音乐协会的《音乐季刊》里,有一篇非常全面的论《乞丐歌剧》的文章。

〔221〕马·海·富尔曼(1669—1740),德国音乐理论批评家。所写音乐论文极多,其中以辩论性者占多数。马特宗的信徒。——译者。

〔222〕波普所著的《邓西阿德》的头三册出版于1728年;《迦利佛游记》出版于1726年。斯威夫特在他对小人国的讽刺中,还念念不忘那音乐方面的愚蠢的行为。

〔223〕同年11月上演《吕卡多一世》,这也是一出民族歌剧,献给英王乔治二世,并用以庆祝关于狮心王理查的一段英国历史。

〔224〕《加冕圣歌》包括四首赞美歌,我们不清楚其先后次序。在威斯敏斯特演出时,亨德尔用了四十七个歌唱家和一个规模宏大的乐队。

〔225〕参看注128中塞尔·德·赫里欧的意见。

〔226〕见塞尔·德·赫里欧的《拉东的子孙》和《狩鹿歌》第102至103页;后者是一部献给国王的诗集,1734年出版于巴黎。

〔227〕在这次旅行中,他在威尼斯住了不少时候,同时也听到他母亲瘫痪的消息。他立刻赶往哈雷去看她,但是她已经看不见他了。她的眼睛早已瞎了好几年。她死于第二年——1730年的12月27日。正当亨德尔在哈雷侍奉他母亲的时候,威·弗·巴赫代表他的父亲来访问他,并邀请他到莱比锡去。我们可以了解,在这种伤心情况下,亨德尔是不会接受这一邀请的。

〔228〕他在1690年诞生于卡拉布里亚的斯特朗哥里,死于1730年。他是珀戈列西和哈塞以前的那不勒斯皇家礼拜堂的乐正。本书作者已经在另一本书里介绍过芬奇。

〔229〕《阿西士与迦拉提亚》重演于1731年;1732年配上布景和服装,并以"一出英国田园歌剧"的名称再度演出于草料市场剧院。这次演出并未征得作者亨德尔的

同意，稍后亨德尔亲自主持演出一次，作为他对这次演出的答复。至于《以斯帖》一剧，当它从前在钱多斯公爵府邸演出的时候，曾经有一个古代音乐学院的院士贝·盖兹在剧中担任过角色，他保存着一部抄本，在 1732 年 2 月 23 日那天，他便根据这部抄本演出于王冠与铁锚旅馆剧场。同年 5 月 2 日，亨德尔亲自主持将该剧用英国神剧的名称上演于草料市场剧院。这几次演出都没有受到观众的欢迎。

〔230〕有一本小册子说："观众一共只有 260 人，其中有许多人持有免费入场券，另外一些人甚至由戏院出钱去请他们来装样。"亨德尔企图挽回颓势，减低票价再度演出；但是结果对他也并无帮助。英国的赞助人曾经喜爱过这位萨克森人，而现在他们却逼他回到德国去。

〔231〕亚他利雅是应牛津大学之请为该校大宴而作。该校想把音乐博士的学位送给亨德尔，但是他没有接受；人们都不懂他拒绝这个荣誉的心理。

〔232〕博农西尼被聘为伦敦古代音乐学院的院士。为了巩固地位，他在 1728 年向院方提出一首五个声部的《牧歌》。不幸 3 年之后，另外有一位院士在一本 1705 年威尼斯出版的安·罗蒂的《二重奏、三重奏和牧歌》的集子里发现了博农西尼所提出的《牧歌》。博农西尼坚持说那是他自己的作品；经过长久的调查，调查的对象包括罗蒂本人和许多别的证人，结果对博农西尼大为不利。他因此在 1732 年年底丢掉一切而悄然离开伦敦——，关于这案情的一切函件均由院方用拉丁文、意大利文、法文和英文公布，题名为"伦敦古代音乐学院给威尼斯罗蒂先生的函件，附复函以及其他证件，1732 年印于伦敦。"

〔233〕波尔波拉为十八世纪最有名的意大利歌唱教师。哈塞本人是一位伟大的歌唱家，他的妻子福斯蒂娜是有史以来最出色的歌剧女主角之一。

〔234〕马采罗在他的《阿吕安娜》中那些短小而缚手缚脚的乐句，与波尔波拉处理同一题材的波澜壮阔的恰好形成一个对比。

〔235〕克里赞德尔对他的了解不深，所以用一种完全不公平的轻视口吻去批评他。

〔236〕亨德尔的《阿吕安娜》上演于 1734 年 1 月 26 日。波尔波拉的《阿吕安娜》的上演较后。

〔237〕如西修斯对奈普图恩的恳求：《海神》和咏叹调《可怕的阴影》。

〔238〕约·阿·哈塞在 1699 年 3 月 23 日诞生于汉堡附近的贝尔格多夫；1783 年 12 月 16 日死于威尼斯。他在 1734 年 10 月来到伦敦，在那里演出他的《阿塔塞斯》，一直演到 1737 年。1736 年，他又在英国演出《西罗》和两出喜剧风的幕间剧。我不拟在这里强调他的重要性，因为他的生活和艺术不在本书讨论范围以内。尽管亨德尔的敌人们竭力煽动哈塞，但是哈塞常常避免扮演他那位伟大同胞的敌人；因此他们在艺术上始终保持着互不侵犯的态度。我还要继续（留待日后）研究这位可嘉的艺术家的作品，因为后世对他的不公尤甚于波尔波拉；没

有人象他这样具有高度的旋律的美感；他最好的乐曲简直可以与最伟大的音乐家媲美。

〔239〕她是亨德尔的学生和朋友。她是一个杰出的音乐家，她在荷兰每天晚上举办公共音乐会，并且亲自主持乐队的演出事务。

〔240〕亨德尔为安妮公主的婚礼写《婚礼圣歌》(1734年3月14日)，这是一部旧作品，特别是《亚他利雅》的炒什景。在婚礼宴会上，他还演出了夜曲《在宴会上的帕纳索》，以及一出改编后配以合唱的《费多牧师》。

〔241〕这位约翰·里奇就是1728年主持演出盖依和佩普施所作那出取笑亨德尔的《乞丐歌剧》的同一个人。

〔242〕她是普雷沃斯特小姐的学生，1725年与里奇合作，初显身手。参看爱·达西埃的《十八世纪初叶在伦敦的一个法国舞蹈家》(刊载于1907年5、6月号国际音乐协会季刊的法文本内)。

〔243〕卢梭和乔·本达在1770—1775年间首创传奇剧或"没有唱歌的歌剧"的时候，也采用了《匹格美力温》和《阿吕阿德奈》这两个相同的题材，这是颇堪玩味的事。

〔244〕人们责备他太精通法国艺术。在这同一时期内，普雷沃斯特方丈在其《模棱两可》里写道(1733)："……某些批评家责备他剽窃卢利的许多美丽的材料，特别是以我们法国的清唱剧作为底子；然后厚颜无耻地给它们粉刷上一层意大利的门面……"。

〔245〕拉·萨勒回到了巴黎，1735年8月她在巴黎歌剧院所演出的拉摩的《高贵的印度人》一剧中重显身手。在这部作品里有某些乐段，譬如结尾那段华美的莎空舞曲显然具有一种亨德尔式的性质。

〔246〕《阿塔兰塔》(1736年5月12日)、《阿米尼俄》(1737年1月12日)、《裘士提诺》(1737年2月16日)、《贝吕尼斯》(1737年5月18日)、《法拉芒多》(1738年1月7日)、《释尔斯》(1738年4月15日)、《伊密尼俄》(1740年11月22日)《戴达密亚》(1741年1月10日)。

〔247〕特别是《释尔斯》和《戴达密亚》。

〔248〕诗人德赖登在1697年一夜之间写下这首光辉的诗歌。克莱顿在1711年把它谱成乐曲；后来马采罗在1720年左右根据康提方丈的译文用古代形式把它谱成一出清唱剧。亨德尔的一位朋友纽·汉密尔顿也把德赖登这首诗加以仔细改编，以供亨德尔写作神剧。

亨德尔已经为纪念圣西西利亚而写过许多乐曲。在布累特科夫版本的第52卷内，我们可以找到四出赞美圣西西利亚的清唱剧中的一些片断。它们全部写于伦敦，最早一出开始于1713年左右。

〔249〕《亚力山大的酒宴》(1736年1月)、《阿塔兰塔》(4月)、《婚礼圣歌》(4月)、《裘士

提诺》(8月)、《阿米尼娥》(9月)、《贝吕尼斯》(12月)。

〔250〕这是1737年6月1日的事。但在6月11日那天，与他敌对的那个歌剧院也因破产而倒闭。象参孙一样，亨德尔在自己倒下来的时候，也要使他的死敌同归于尽。

〔251〕亨德尔在1737年11月15日开始写《法拉芒多》；从12月7日到17日，写《葬礼圣歌》。12月24日完成《法拉芒多》。12月25日开始写《薛西斯》。

〔252〕他认为这类性质的音乐会无异于求乞。

〔253〕夫克斯霍尔花园是泰晤士河边的一所美丽的花园，为伦敦上流社会人士的聚会场所。从4月底一直到8月初，除了星期天以外，每天晚上在这里举行声乐、器乐和风琴的演奏会。这些演奏会的主持人泰尔请雕刻家罗比雅克为亨德尔塑造一座白大理石像放在假山洞的壁龛里。后来罗比雅克又在威斯敏斯特寺院的纪念碑上为亨德尔塑造了雕像。

〔254〕在那《在埃及的以色列人》的第一部分里，简直没有一首独唱的咏叹调。整个作品一共是十九首合唱曲、四首独唱曲和三首二重唱。克里赞德尔最初以为《扫罗》的歌词是詹宁士写的，后来才发现原来是出于纽·汉密尔顿的手笔。至于《以色列人》的歌词，完全取之于《圣经》，一点也没有求教任何脚本作家。

〔255〕约·米尔顿(1608—1674)，英国名诗人；代表作有《失乐园》等。——译者。

〔256〕写于1739年9月29日与10月30日之间。1740年11月，亨德尔继续写他《风琴协奏曲》(共计6首)的第2卷。在同一个月里，他主持他最后一次的歌剧季节，11月22日演出《伊密尼俄》，只演了两场；1741年1月14日演出《戴达密亚》，前后也只演出了三次。

〔257〕特别是快板乐章和某些大协奏曲。

〔258〕1741年4月4日，《伦敦每日新闻》上发表了一封匿名信；这封信的发表事先未经考虑，结果铸成了大错。

〔259〕在他自己的烦恼中，他仍然想到那些比他更苦的人。在1738年4月，他联合了英国其他著名音乐家，如阿恩、格林、佩普施、卡里等人，创办了一个音乐家协会，专门救济年迈和穷苦的音乐家。他自己虽然受尽折磨，但比任何人都慷慨。1739年3月20日，为了帮助音乐家协会，他演出了《亚力山大的酒宴》和一首新的《风琴协奏曲》。1740年3月28日，他指挥演出《阿西士与迦拉提亚》和短小的《圣西西利亚颂》。1741年3月14日，在他境遇最困苦的时候，他还演出了《在宴会上的帕纳索》；在这一天真是洋洋大观，有最杰出的器乐家演奏他的五首《独奏协奏曲》。后来他又捐赠了一千镑给音乐家协会。

〔260〕有一位笨拙的朋友——笨得象一条狗熊——写了一封匿名信给《伦敦每日新闻》(见注258)，建议向社会募捐，以便为亨德尔辩护，结果反而给了亨德尔最沉重的打击。这封信附在克里赞德尔的第三卷的末尾的地方。

〔261〕1741 年 11 月 4 日，在他离开以前，他还有时间看到意大利歌剧院在迦路比的督导和英国贵族的支持之下重新开幕。

〔262〕亨德尔写《弥赛亚》是在 1741 年 8 月 22 日与 9 月 14 日之间。某些历史家认为这部作品的脚本出于他自己的手笔。其实脚本的作者为詹宁士，我们没有理由去剥夺他的这个光荣；而且事实上亨德尔应用这脚本时一字未改。詹宁士是一个睿智的人，同时是《伯沙撒》那首好诗的作者。在 1745 年 3 月 31 日詹宁士写给友人的一封信中(肖尔雪尔的引据)，认为《弥赛亚》的音乐配不上他的词。

〔263〕都伯林的音乐协会原来只举办慈善性的音乐会，而他们特别为亨德尔安排了一次演奏会。假如亨德尔能主持一次慈善音乐会，那对他们再合适也没有了。亨德尔非常感谢他们的盛意，答应为他们"写一些比较好的乐曲"。这"比较好的乐曲"便是《弥赛亚》。事见格拉顿-弗勒德博士所著《1730 年至 1754 年间的都伯林的音乐》一文（刊载于 1910 年 4 月—6 月份的国际音乐协会的《音乐季刊》)。

〔264〕《弥赛亚》在伦敦演出时不受欢迎，1743 年仅演出 3 次，1745 年两次，后来一直到1749 年才又重新演出。某些虔敬的教徒企图压制它，甚至不准亨德尔在招贴上用神剧的名义；因为它被称为"一出神圣的神剧"。迄至 1750 年年底，《弥赛亚》的胜利才告稳定。亨德尔终生致力于慈善事业。他每年指挥演出一次《弥赛亚》，借为孤儿院募捐；甚至在他眼睛瞎了的时候，他仍然坚持着这件善举。为了专为孤儿院募得更多的款项，他禁止人们在他生前出版《弥赛亚》。

由此我们可以知道《弥赛亚》的版本为数有限。在巴黎音乐学院所藏的《肖尔雪尔藏书》内，1763 年到 1869 年间的该剧版本，计 66 种。

〔265〕德里拉是亨德尔所创造的人物中性格最复杂的一个；而参孙和哈拉法这两个角色则需要特殊的歌喉。

〔266〕纽·汉密尔顿曾经采用过米尔顿的诗。

〔267〕威·康格里夫(1670—1729)，英国戏剧家。——译者。

〔268〕德丁根战役发生于 1743 年 6 月 27 日。亨德尔 7 月 17 日完成《感恩歌》，同年 11 月 27 日很隆重地演出于威斯敏斯特寺院。

〔269〕由于詹宁士零零碎碎地把剧词交给他，他只好时断时续地作曲，亨德尔对于这样缓慢很不满意。他写了五封信给詹宁士，日期为 1744 年的 6 月 9 日、7 月19 日、8 月 21 日、9 月 13 日和 10 月 2 日。在这些信里，他催詹宁士赶快把其余的剧词送来，并且对作者表示自己非常欣赏第二幕，称赞其中有许多新的表现方法，可借以阐释某些特殊的理想；"最后还请作者把脚本删短一些，因为它实在太长了"(见《肖尔雪尔藏书》)。

〔270〕亨德尔在写《伯沙撒》的迫不得已的空闲当中写下了《赫克力斯》，演出于 1745 年年初。

〔271〕鲍林布罗克(1678—1751),英国政治家。——译者。

〔272〕托·乔·斯莫利特(1721—1771),英国小说家。——译者。

〔273〕从最近出版的一些函件中,我们可以更清楚地看到亨德尔在这一段期间的艰苦生活(见1909年莱比锡吕·费斯修吕弗特出版威·巴克莱-史奎耳所著《1745年的亨德尔》一书)。

〔274〕在巴黎音乐学院的《肖尔雪尔藏书》里有两首这一类的歌曲。

为了庆祝坎伯兰公爵的凯旋,亨德尔在1746年7月也写了一首庆祝《坎伯兰》公爵镇压叛乱胜利的歌曲,这首歌曲曾经演唱于夫克斯霍尔花园(在《肖尔雪尔藏书》里有一件抄本)。

〔275〕完成于1745年12月初,演出于1746年2月。剧词一半根据米尔顿的《圣诗》,一半根据《圣经》。亨德尔在这剧第三部分里采用了《在埃及的以色列人》中几首最精美的调子。又其中有一首独唱曲后来被阿恩用在他的《英吉利威镇四方》里作为重要主题。

〔276〕剧词非常庸俗,是亨德尔后期神剧脚本作家汤·摩里尔的作品。

〔277〕它不是亨德尔那种风格非常通俗,重奏和独唱与合唱紧密结合的神剧。

格鲁克在1745年年底到达伦敦。那时他正31岁。他在伦敦演出了两出歌剧《巨人的毁灭》和《阿塔梅奈》(在巴黎音乐学院图书馆所藏珍本,伦敦华尔许出版的《歌剧同唱集》第二卷中收有这两出歌剧里的某些独唱歌曲)。格鲁克的访问英伦对亨德尔的一生并无影响,何况亨德尔对格鲁克的音乐多少还怀着一些轻视的心理。但在格鲁克则不然,他一生最崇敬亨德尔,并尊之为老师;甚至承认自己模仿亨德尔(见迈·凯利的《回忆录》第1卷255页)。的确,在亨德尔1744年到1746年所写的神剧(特别是《赫克力斯》和《玛喀比犹大》)中,有某些乐段与格鲁克的大歌剧非常相像。在《玛喀比犹大》第一幕与第二幕的两段葬礼场面中,我们可以找到格鲁克的《奥缶斯》中那种悲怆意味与和声。

〔278〕从1747年以后,亨德尔便放弃了过去那种订座的办法,并且拒绝了那些使他难堪的贵族主顾们;他把他的剧院开放给一切人士,因而获得了应得的报酬。伦敦的中产阶级响应了他的要求;自1748年后,所有亨德尔的音乐会几乎都卖满座。

〔279〕剧词根据摩里尔的《玛喀比》一书。首次演出于1748年3月23日。

〔280〕剧词为摩里尔所作。首次演出于1748年3月9日。

〔281〕剧词作者为谁,虽然他并没有注明,但显然也是出于摩里尔的手笔。首次演出于1749年3月17日。

〔282〕《焰火音乐》刊载在《亨德尔全集》第47卷内。该剧在1749年4月27日演出时的乐队人数为一百人。肖尔雪尔曾发表了一封炮兵总司令孟德鸠与焰火总管查·腓特烈之间商讨有关这部作品的题材的通讯。从这通讯里,我们可以看出

亨德尔与孟德鸠有着非常严重的不睦的情绪。

〔283〕孤儿院是一位老船员汤·科拉姆在1739年“为收养和教育孤儿”而创办的。亨德尔献身于这个组织，每年为它演出《弥赛亚》筹募基金。1750年他被选为这个孤儿院的总管，后来还捐赠了一架风琴。

〔284〕见《亨德尔全集》第36卷。在《孤儿院圣歌》中，有好几个乐段取自《葬礼圣歌》，并且把《弥赛亚》的《哈利路亚颂》原封不动地搬进来作为终曲。

〔285〕脚本是受了科尼尔的《贞女狄奥多殉难记》的感应。

〔286〕写于6月28日与7月5日之间；演出于3月1日，排在《亚力山大的酒宴》的后面，作为“新添上去的一幕”。

〔287〕在1750年8月21日的《一般广告》里，登载了一段关于亨德尔在拉哈依与阿姆斯特丹之间的路上受伤很重但已脱离危险的消息。

〔288〕克里赞德尔为纪念亨德尔诞生二百年，曾经在1885年刊印了亨德尔手迹的影印本。

〔289〕见手迹影印本第182页。

〔290〕在这段时间内，他曾经为了替孤儿院募款而主持演出两次《弥赛亚》——4月18日与5月16日各一次；并且“亲自在风琴上即兴弹奏”。他还到切尔特南去受过治疗。

〔291〕见手迹影印本第二四四页。

〔292〕他曾经施行过除去障翳的手术，最后一次施手术的日期为1752年11月3日。1753年1月，有一家报纸宣布说：“亨德尔完全瞎了。”

〔293〕1708年写于罗马。

〔294〕1737年亨德尔曾把这用意大利文写的作品稍加修改后重新演出。摩里尔把它译成英文，并把两幕拉长为三幕。

〔295〕1750年，亨德尔就已写好了这张遗嘱；后来在1756年8月、1757年3月和8月、1759年4月，都曾作过部分的增补。他指定他的侄女约·弗·弗洛尔森夫人迈克尔生为遗嘱执行人。他分送一些东西给朋友们——包括克·史密斯、约·里奇、詹宁士、纽·汉密尔顿、汤·摩里尔等人；此外他也没有忘记他的许多仆人。他遗留下两万五千余镑左右的财产，全部是他在最后十年中积存下来的。他还收藏了许多乐器与名画，其中有两幅是伦布兰特的名画。

〔296〕人们为他竖立一个略嫌庸俗的纪念碑，那是罗比雅克的作品。罗比雅克还在夫克斯霍尔花园内为亨德尔雕塑过一尊石像。

〔297〕这些庆祝实际上提早了一年。柏尼为这些庆祝情况曾经写了一本专书。

〔298〕在1784年的纪念会中，演奏者为五百三四十人；以后一直到西顿罕姆水晶宫的纪念会，演奏者的人数不断增加：1854年为一千零三十五人，1857年为两千五百人，1859年多到四千人。而在亨德尔生前演奏《弥赛亚》时只有三十三个演

奏者和23个歌唱者。在这些规模宏大的演奏会中，人们还制造了一些巨型的乐器：例如最低音大管（1727年已发明）、特制最低音提琴，低音小号和定低八度音的小鼓等。

〔299〕约·阿·希勒（1728—1804），德国作曲家兼理论家。作品甚多。在艺术形式的歌曲上，他对后世影响很大。——译者。

〔300〕不管罗许李兹怎样坚持，莫扎特这些为凡·斯威顿男爵而改编的作品应受谴责，并且它们显示出莫扎特缺乏对亨德尔作品的深切了解。但是他也写过一首亨德尔风格的《序曲》；而且当他写他的《安魂曲》时，他突然地想起了亨德尔。

〔301〕第一个是柏林歌唱学校，创办于1790年，创办人为法施。

〔302〕在1824年1月的《谐和杂志》中，我们可以见到贝多芬的意见（根据柏·罗宾孙的引述）："亨德尔是有史以来最伟大的作曲家。我极愿跪在他的墓前。"贝多芬又曾在写给一位英国贵妇的信中（登载于1825年12月的《谐和杂志》上），说道："我崇拜亨德尔。"我们都知道，当贝多芬写毕《第九交响曲》以后，他还计划按照亨德尔的风格写几出大神剧。

〔303〕舒曼在1855年写给普尔的信上说《在埃及的以色列人》是一部合乎他理想的大合唱曲；同时他希望写一部叫做《路德》的作品，其中可以找到亨德尔早就实现了的理想，它的规格须是"一种乡间和城市人民都能了解的通俗性的神剧……一种朴实无华的作品，其效果完全在旋律和节奏上，毫无对位的雕琢。"

李斯特在有关《查多克神父》这首圣诗上，简直为"亨德尔伟大得象宇宙似的天才"发狂；而且他非常正确地在《诗人的冥想》和《以色列人》的作者的身上，预见到亨德尔是一位描写音乐的先驱。

〔304〕乔·格维努斯（1805—1871），德国历史学和文学教授，极崇拜亨德尔，著有《亨德尔与莎士比亚》一书，并与克里赞德尔合编《亨德尔全集》。——译者。

〔305〕参看克里赞德尔的作品中所引述的爱·克劳斯发表于1904年的《音乐知识月刊》上的一篇文章。

〔306〕按罗曼·罗兰的法文原著出版于1910年，所以这里所说最近十年指的是自1901年到1910年。——译者。

〔307〕1909年亨德尔学会在两位热心而有才智的指挥家波吕尔和拉格尔主持之下，成立于巴黎。这个学会在唤起法国人爱好亨德尔作品这方面已经尽了不少力：它演出了那些法国一向陌生的亨德尔的大作品，如《赫克力斯》、《孤儿院圣歌》等；并在特罗卡德罗剧场作过一次《弥赛亚》的示范性的演出。

〔308〕莱辛在他那本《戏剧史及其同化作用》（1750）的序言里，说到德国人最主要的特性是"凡属好的他们都能欣赏，尤其是他们知道从哪儿去找寻、在什么时候去利用这些好的。"

〔309〕参看《意大利之行》内一封1787年5月18日写给赫德的信。

〔310〕见«法国歌曲集»(原稿藏于剑桥费兹威廉博物院)；并参看巴黎音乐学院所收藏的«萧尔雪尔藏书»中的抄本。

〔311〕参看普雷沃斯特方丈 1733 年出版的«模棱两可»。

〔312〕这并不是亨德尔一个人独有的特性。在亨德尔那个时期的伦敦音乐家中，我们很可以看到这种双重思潮——一方面是学识渊博，另方面则是随俗雅化，比亨德尔实有过之而无不及。在古代音乐学院的圈子里，流行着一种复古癖，其中有一位叫做罗塞因格拉夫的作曲家，甚至在他房间里的墙壁上和家具上都画满了巴列斯特里那作品里的一小节一小节的音乐。同时在整个欧洲，掀起了一种通俗化运动来反对经院派。这正是博农西尼或凯泽写小艺术歌曲的时代。亨德尔并不偏向于哪一极端，他只是从两方面择精取长。

〔313〕见 1748 年卢克斯波罗夫人写给诗人森斯东的信——根据克里赞德尔的引述。

〔314〕哈·伦布兰特(1605—1669)，荷兰名画家。——译者。

〔315〕他的收藏兴趣随着年龄和财产而日渐增进。从 1750 年的一封信中，可以看到他收购了一些名画，其中有一幅出于伦布兰特的绝妙手笔。这正是他瞎眼的前一年。

〔316〕从«阿尔米拉»的"高大的菩提树"一直到«所罗门»的«黑夜合唱曲»。

〔317〕我们只须看一看耶弗他的原稿(克里赞德尔出有真迹影印本)，就可以知道亨德尔的作曲速度。在这些原稿上，有许多亨德尔亲笔所写的注解，例如在第一幕终结的地方，他写道："2 月 2 日写毕"；而在同一页上，我们又看到："1751 年 8 月 13日完成。"这作品显然经过了两次写作；一次为初稿，另一次则为修正。那是极易分辨的，因为从 1751 年 2 月 13 日起，亨德尔病后的笔迹就变了。更由于前后笔迹不同的缘故，我们可以看出他的双重合唱曲在开始时，他把整个题材都写进所有的声部里去；后来在进行中他把一个个声部渐次省掉；最后则以一个声部，或竟用一个低声部很草率地结束了那合唱曲。

〔318〕在旋律方面便是这样：«罗德吕哥»里的«亲爱的人，我的安慰»改为«阿格吕皮纳»里的咏叹调——«一度被骗的她»；«阿格吕皮纳»里的咏叹调«我的心灵»在«复活»、«吕纳尔多»和«约书亚»里都被重新采用过。

〔319〕«阿尔米拉»里的«东方舞曲»变成了«吕纳尔多»里的名曲«准许我哭吧»；«费多牧师»里一段愉快然而平淡的旋律经改编后变成«葬礼圣歌»里最动人的乐句。

〔320〕亚·斯特拉德拉(约 1645—1681)，意大利作曲家。一生爱冒险，多奇遇。作品有 8 出神剧、清唱剧、牧歌、二重唱等。——译者。

〔321〕唐·迪·厄尔巴，十七世纪末叶意大利宗教音乐作曲家。——译者。

〔322〕我们可以在这里详细研究一下斯特拉德拉的«小夜曲»里两段最具特性的器乐间奏曲，它们在亨德尔的«以色列人»中变成了强力的«冰雹»与«蝇疫»的大合唱。我曾经在国际音乐协会的会报(1910 年 5 月与 7 月)上就这个问题写过一篇

题名《亨德尔的剽窃》的文章。

〔323〕阿·凡·豪斯(1877—1934),瑞士音乐学者和批评家,受教育于德国。创办德国音乐批评家协会,自任第一任会长,著有《论巴赫的圣马太耶稣受难曲》等。——译者。

〔324〕勒·布伦(1619—1690),法国画家——译者。

〔325〕我们有理由相信亨德尔与这件事情并非绝对无关。在1732年,当安妮公主希望在歌剧院演出《以斯帖》的时候,大主教(吉布森博士)大为反对,于是不得不把它改在音乐会里演出。

〔326〕1739年4月,《伦敦每日新闻》发表了一封有关《在埃及的以色列人》的匿名信,作者针对着那些攻击亨德尔的顽固分子,为亨德尔辩护了一番。他声称"他所出席的这次演出是一次对上帝的最崇高的赞美……剧院固然没有使祈祷超脱,但祈祷却使剧院净化了。"

〔327〕《约瑟》不是题名为"一出神圣的戏剧"吗?而《赫克力斯》不是题名为"一出音乐性的戏剧"吗?

〔328〕见他的《亨德尔传》第二卷的结尾。

〔329〕赫·克雷奇马尔(1848—1924),德国指挥家和批评家,曾在音乐学院、歌剧院、柏林大学等地担任教授和指挥,著有《新德意志歌曲史》等书。——译者。

〔330〕弗·福尔巴赫(1861—1942),德国钢琴家、指挥家和作曲家,作品极多,有喜歌剧、交响曲、交响诗等,另著有《亨德尔传》、《贝多芬传》、《十九世纪的德国音乐》等书。——译者。

〔331〕下面是他在伦敦时期所写的一些歌剧中的角色分配:

《拉达米斯托》(1720):四个女高音(三个扮演男性角色)、一个女低音、一个男高音、一个男低音。

《佛洛吕邓特》(1722):两个女高音、两个女次低音、两个男低音。

《凯撒大将》(1724):两个女高音、两个女低音、一个女次低音(扮演凯撒)、两个男低音。

《塔麦拉诺》(1724):两个女高音、一个女次低音(扮演男角)、一个女低音(扮演塔麦拉诺)、一个男高音、一个男低音。

《阿德梅托》(1727):两个女高音、两个女低音、一个女次低音(扮演阿德梅托)、两个男低音。

《奥兰多》(1732):两个女高音、一个女低音(扮演麦多拉)、一个女次低音(扮演奥兰多)、一个男低音。

《戴达密亚》(1747):三个女高音(其中一个扮演阿基利士)、一个女次低音(扮演攸莱西斯)、两个男低音。

在神剧里也是这样;在《约瑟》(1744)里便有两个女高音、两个女低音、一个

女次低音(扮演约瑟)、两个男高音和两个男低音。

因此,姑且不说各声部之前后不符,单就声部的均衡而论,显然有头重脚轻的倾向。

〔332〕1729年,他到意大利去聘请一位显赫的男高音歌唱家皮·法布里,但是两年来他始终没有达到目的。《阿西士与迦拉提亚》(1720)是为两个男高音、一个女高音和一个男低音而作。——《塔麦拉诺》(1724)中最高悲剧性的角色(巴查则)是为男高音歌唱家鲍罗西尼而作。——《罗德林达》、《西皮昂奈》、《亚力山德罗》里都有男高音的角色。——另一方面,亨德尔的剧院已经罗致了当时最杰出的男低音歌唱家鲍斯奇和蒙坦雅那,可是他还不满意,他要在同一个剧院里设置好几个重要的男低音角色。他曾经为鲍斯奇和蒙坦雅那写了一些绝妙的角色,例如《奥兰多》里的佐罗斯特和《阿西士与迦拉提亚》里的波莱弗莫斯。在《亚他利雅》(1733)的初稿中,他写了一段约德与马顿的男低音二重唱。但是由于蒙坦雅那的背信,他只好放弃原定计划,而将这计划留到《在埃及的以色列人》里来实现。

〔333〕见《凯撒大将》、《阿塔兰塔》或《奥兰多》。

〔334〕特别在某些的音乐会歌剧中例如《阿尔契娜》(1735)就是这样;在亨德尔最后一部才竭智穷的作品《时间的胜利》里也是这样。

〔335〕在这些神剧里,只要剧情需要,他会大胆地采用通俗歌谣,例如《苏撒拿》(1749)里那一段侍女所唱的歌谣。

〔336〕参看《特西奥》第二幕开始时米迪亚所唱的那一首咏叹调《甜蜜的安憩》。再参看《阿吕奥唐特》和《赫克力斯》。

〔337〕例如《拉达米斯托》开始时的咏叹调《最高的神灵》。——我还要提到一些用"回复低音乐句"伴奏而本身并不"回复"的咏叹调,其中最美妙的一首是《波罗》里克里奥菲德所唱的《可爱的灵魂》。

〔338〕例如《罗德吕哥》里的咏叹调《无价之宝》,双簧管在这些音乐竞奏中占很重要地位。再如像《特西奥》里有一首咏叹调简直象一首双簧管小协奏曲。

〔339〕它们都极其简短,有些是通俗歌曲,在《阿格吕皮纳》里还有一些咏叹调仅有一句。在《特西奥》和《奥托乃》里,许多"回复小咏叹调"使人联想到格鲁克的《在奥吕德的伊菲基妮》里的那些小咏叹调。

〔340〕在《吕纳尔多》中,咏叹调《啊,我那残酷的哭泣》的第一部分是一段忧郁的广板,第二部分是一段愤怒的急板。——《亚力山大的酒宴》第二幕开始时提莫苏斯所唱的一段咏叹调是这种自由形式的极好的例子。这首咏叹调的两部分不仅在段落上不同,而且在配器的色调、和声的性格和思想的本质上均有分别;它们是两首结合在一起的不同的诗篇,各自独立但又完整统一。

〔341〕例如《特西奥》里米迪亚所唱的《我要死了,可是有人要报仇》;《阿马迪吉》里的

咏叹调《我全心爱过你》。

〔342〕 如《吕卡多一世》里的咏叹调《死亡，你来吧》。

〔343〕 如《阿吕奥唐特》里回复咏叹调的第二段只有五小节。

〔344〕 《诗人的冥想》里第一首咏叹调中的《点着光亮的蜡烛来吧》；在那第二段的后面是一段朗诵调，随后合唱队唱出回复部分。——《亚力山大的酒宴》里那首咏叹调《他歌颂伟大和善良的达利斯》；在第二段的后面是一段朗诵调，随后合唱队唱出回复部分，但是它的形式非常自由：老实说，只是器乐伴奏在回复。

〔345〕 亨德尔首创一种从近乎说话的"通奏低音的朗诵调"转到"伴奏朗诵调"而后到咏叹调的微细的音乐语汇。在《西皮昂奈》(1726)里，伴奏朗诵调镶在通奏朗诵调的小小的框子里（参看《亨德尔全集》第23页上的咏叹调《啊，不幸啊》)；而在第一幕的最后一段咏叹调里，语言与曲调统一了起来，伴奏朗诵调很自然地转到咏叹调。

〔346〕 有许多各式各样的朗诵调和咏叹调非常自由地紧跟着"疯狂场面"出现或与它结合了起来，其自由程度简直令人惊讶，它们一方面彼此一个反映一个，一方面还同时反映出罗兰心中的矛盾。在这些朗诵调和咏叹调里，亨德尔大胆地采用了一些少见的节奏，例如八分之五的拍子，使人对主角的疯狂产生一种强烈的印象。

〔347〕 在这里稍微谈谈"诙谐咏叹调"还是必要的。某些人不了解亨德尔，否认他的诙谐天才。其实他充满了诙谐；而且常常表现在他的作品里。在他的第一出歌剧《阿尔米拉》里，塔巴科一角完全是凯泽和台列曼的喜剧型人物。《勃罗克斯耶稣受难曲》的圣彼得这个角色，也由于他的这种幽默感而染上滑稽的色彩。《阿西士与迦拉提亚》的波莱法莫斯带有很丰富的粗鲁的笑料。在《阿格吕皮纳》里，亨德尔从意大利学到了巧妙的讽刺；芬奇和泊戈列西那种充满了细腻感触和急促节奏的轻快风格，出现在亨德尔的《特西奥》(1713)里。《拉达米斯托》、《罗德林达》、《亚力山德罗》、《托洛米奥》、《帕特诺普》、《奥兰多》和《阿塔兰塔》里不乏许多实例。亚力山大和罗克森奈熟睡（或佯睡）的一场是一幕小型的音乐喜剧。《释尔斯》和《戴达密亚》近乎悲喜剧，它的演技指向着"喜歌剧"。他的诙谐天才在神剧方面另辟路径，他不仅创造了复杂而不朽的类型，例如《参孙》里的德利拉或哈拉法，《苏撒拿》里的两个老头儿；而且在《诗人的冥想》的合唱中爆发出他那神明般的欢笑，使得听众们也情不自禁地大笑起来。

〔348〕 参看戈尔德施米特的《声乐装饰音论集》第一卷(1907)；塞非特的《亨德尔弥赛亚的独唱歌曲中的装饰音》(1907年7月至9月国际音乐协会的《音乐季刊》和1908年2月国际音乐协会月报)；罗·福斯特曼的《关于弥赛亚的两个问题》(1908年1、2月国际音乐协会月报)。

〔349〕 塞非特曾经提到剑桥费兹威廉博物院中兰纳德所收藏的亨德尔的歌剧和神剧

的全套抄本。那上面有铅笔的标记，指点歌唱家如何唱装饰音和吐字。根据塞非特的意见，这些标记是亨德尔的朋友兼总管克·史密斯添上去的。根据戈尔德施米特的意见，它们是十八世纪末叶才添上去的。不管怎样，它们标示了一种声乐传统，使我们可以从而看到亨德尔时代的装饰音的面貌。

〔350〕特别是在神剧方面。歌剧中所用的装饰音更为华丽，更与剧情无关。

〔351〕塞非特支持第一种意见；戈尔德施米特支持第二种意见。

〔352〕《特西奥》的二重唱《再见吧，我最亲爱的》；《以斯帖》中以斯帖与阿哈苏卢斯的二重唱《谁在呼喊我濒死的心灵》。

〔353〕见《阿米尼娥》(1737)第三幕的二重唱。这是必须注意的，《阿米尼娥》也是用二重唱开始，这是一种非常例外的处理方法。

其他二重唱或用西西里的风格，如《凯撒大将》中的二重唱；或用通俗的英国古代二分之三拍子的舞曲风格，如《奥托乃》中《特奥法奈》和奥托所唱的《柔情蜜意》。

〔354〕在《勃罗克斯耶稣受难曲》(信徒的三重唱《惊人的言语》)和《钱多斯圣歌》中，我们也可以找到一些优美的三重唱，这些三重唱的风格严肃而有力。

〔355〕参看《塞美利》第一幕里的四重唱。

〔356〕威尼斯上演的意大利歌剧是例外， 它们保持着声乐复调音乐的传统(富克斯之功)——后来哈塞，特别是乔木梅利大大地利用了这个传统。

〔357〕在《奥兰多》中用八分之五的拍子；在《贝吕尼斯》中用八分之九的拍子。

〔358〕《吕卡多一世》的引子代表一条沉没于怒海中的破船。

〔359〕《凯撒大将》中帕纳苏斯的一景。

〔360〕《阿吕奥唐特》、《阿尔契娜》。

〔361〕巴伯里尼一族是十七世纪罗马的著名的艺术保护者，他们曾在自己家中修造一座可容三千余人的歌剧院。在罗马极有权势。但当1644年他们一族的死敌教皇英诺森十世登位以后，他们不得不率领家中的音乐家、诗人和歌剧院全部人员器材逃亡到巴黎。他们到达法国后，法国便开始有了意大利歌剧的演出。当时法国歌剧的讲究富丽堂皇，也是受了他们的影响。——译者。

〔362〕见《在埃及的以色列人》。

〔363〕《伯沙撒》、《苏撒拿》、《诗人的冥想》、《参孙》。

〔364〕《扫罗》、《狄奥多》、《亚他利雅》。

〔365〕《勃罗克斯耶稣受难曲》、《钱多斯圣歌》、《葬礼圣歌》、《孤儿院圣歌》。

〔366〕《圣歌》、《晨祷歌》、《在埃及的以色列人》。

〔367〕《在埃及的以色列人》、《弥赛亚》、《伯沙撒》、《钱多斯圣歌》。

〔368〕《参孙》、《扫罗》、《在埃及的以色列人》。

〔369〕《诗人的冥想》、《苏撒拿》、《伯沙撒》、《亚力山大·巴鲁斯》。

〔370〕《所罗门》、《诗人的冥想》。

〔371〕《赫克力斯》、《扫罗》、《塞美利》、《亚力山大·巴鲁斯》、《所罗门》。

〔372〕上面我已经评论过在《凯撒大将》、《奥兰多》、《阿吕奥唐特》和《阿尔契娜》里的那些合唱舞曲。在《赫克力斯》、《伯沙撒》、《所罗门》、《扫罗》（钟声一场）和《约书亚》（第二幕用数字低音作衬托的神圣舞曲）里，也有这些真正的合唱舞曲。

〔373〕在《亚他利雅》、《亚力山大的酒宴》、《诗人的冥想》和《参孙》（米雪尔一角）中如此。

〔374〕《晨祷歌》、《葬礼圣歌》。

〔375〕艾斯奇拉(纪元前525—456)，希腊悲剧诗人。——译者。

〔376〕卡·贝莱格(1858—1930)，法国音乐批评家。著有莫扎特、门德尔松、古诺等音乐家的传记，以及《十九世纪的法国音乐》、《音乐心理学》等书。——译者。

〔377〕贝莱格在《音乐时代》第1卷第109页引证过这封信。

〔378〕在卢利和他那一派的时代，法国人是描写音乐的权威，特别擅长描写风暴。艾迪生拿它开玩笑，在他那叫做《市场似的剧院》的戏谑文里，因讽刺歌剧院的风暴场面而博得人们的喜悦。

〔379〕摘自伦敦出版的一本小册子(1751年)，它的名字叫做《最新通俗作曲法初阶》。

波普在1742年早将亨德尔比作布赖亚里阿。

“看啊！巨人亨德尔屹立着，新的胳臂多么坚强有力，

就象那英勇的几百只手的布赖亚里阿。”

在《吕纳尔多》(1711)时代，艾迪生便谴责过亨德尔的喜用噪音。

〔380〕“……你拒绝向规则低头；你拒绝让规则来约束你的天才……哦，你这个摧残文艺的哥特人和汪达尔人，……你允许夜莺和金丝雀踏上舞台，让它们歌唱它们那种未经训练的大自然歌剧，然后你便可以自命为作曲家。一个用绳墨的木匠都可以写出你那样的作品，哦，你这个不守成规的人！”(见《不守成规的和声：一封给弗·亨德尔先生的信》……作者为赫洛士卢波-约翰孙，发表日期为1734年2月)。

〔381〕亨德尔不得不立刻把这些作品予以出版；因为市面上充斥着许多冒名的和错误的版本，如1720年出版的《钢琴曲集》第一集和1738年出版的《风琴协奏曲集》第一集都是这样。这些版本的印刷非常粗陋，并且都是未经亨德尔同意而私自出版的。沃尔什在1733年独家出版的《钢琴曲集》第二集便不曾给亨德尔一个校对的机会。这是颇值得注意的，亨德尔的《钢琴曲集》第一集虽然畅销于全欧，但是他却并不愿把其他的钢琴曲付印。

〔382〕所有亨德尔同时代的人，都一致赞扬他那惊人的天才，因为他在即兴弹奏时能与听众的精神很自然地打成一片。象所有最伟大的演奏家一样，他自己与他的

听众产生了最亲密的精神交流；我们可以这样说，他们已紧密地结合在一起。

〔383〕弗·贾米尼阿尼（1674—1762），意大利小提琴家。作品有18首协奏曲、24首奏鸣曲、6首大提琴奏鸣曲、三重奏和钢琴曲等。——译者。

〔384〕见贾米尼阿尼的《小提琴演奏法》的序言。《小提琴演奏法》是贾米尼阿尼的第9号作品，1751年出版于伦敦。

〔385〕贾米尼阿尼企图在音乐里表现拉法尔的画和塔索的诗。

〔386〕如《第一风琴协奏曲》（见1740年出版的第二卷）的快板乐章，其中有杜鹃和夜莺的迷人的唱和；或《第二风琴协奏曲》（见同卷）的第一乐章；或几首大协奏曲。

〔387〕见《亨德尔全集》第47卷。

〔388〕这是21页的手稿，似乎写于1710年左右。这的确是一些旧作的抄本。克里赞德尔把它刊载在《亨德尔全集》第48卷内。可能是亨德尔从早期作品内选出一部分来送给他的一位英国友人的。它们被辗转流传，甚至被人偷印出版；亨德尔在1720年的版本里告诉我们说："因为市面上私自流传着一些错误百出的版本，所以我不得不出版下列这些作品。"在这一个版本里，有《第三组曲》、《第七组曲》的萨拉班舞曲等。

〔389〕亨德尔曾经教过安妮公主的钢琴，据说这些作品是为她而写的；但是据克里赞德尔说安妮公主当时只有十一岁。所以这些作品的写作对象更可能是钱多斯公爵或柏林顿公爵。——《钢琴曲集》第二集里那些比较容易的曲子才是为公主们而写的。

〔390〕马·塞非特（1868—），德国音乐学者，著有《钢琴音乐史》、《音乐家文献》等书。克里赞德尔未写完的《亨德尔传》由他续成。——译者。

〔391〕奥·福莱塞（1856—1923），德国音乐学者。国际音乐协会领导人。——译者。

〔392〕在怀兹曼（1899）所出版的、他们所著的《钢琴乐曲史》一书的再版本中，有一章专论亨德尔，包括许多关于亨德尔的钢琴曲的详细解说。

〔393〕其中有克里格和库瑙的影响，特别是在哈雷的时期（见全集第48卷第146和149页）；有汉堡时期的法国影响（第166和170页）；有帕斯奎尼的影响（第162页）；有访问意大利时期所受斯卡拉蒂的影响（第148和第152页）。库瑙的影响极其显著；亨德尔对于这些乐曲终生牢记不忘，尤其是库瑙的《钢琴练习曲集》（1689—1692）和《最新钢琴曲集》（1696）这两部集子当时流行很广而且版本很多；在它们曲调的结构上有同样清明的风格，同样谨严整齐的线条。库瑙的萨拉班舞曲特别象亨德尔的作品；某些前奏曲、琪格舞曲和咏叹调（通俗性质的）也都是这样。

〔394〕关于德国影响，见第一、第四、第五和第八首《组曲》（四个舞曲乐章的前面冠以一段引子）。关于意大利影响，见第二、第三、第六和第七首《组曲》，这些组曲的曲体类似室内奏鸣曲。

〔395〕塞非特认为在这些因素中没有一个显得特别突出。我个人则同意克里赞德尔的意见,亨德尔把三种民族风格融于一炉,但比较侧重于意大利风格,正如同巴赫倾向法国风格一样。

〔396〕在这里,我们可以看到亨德尔用小步舞曲、加伏特舞曲、特别是恰空舞曲、和许多其他意大利曲体而写的变奏曲集子。《第六组曲》(g 小调)里的吉格舞曲取自歌剧《阿尔米拉》(1705)里的一段咏叹调。我们还可以看到他用法国风格来写《G大调第八组曲》(特别是附有五首变奏曲的回旋曲体的加伏特舞曲)。

在第二卷之后,我们必须再来看看第三卷,其中包括各个不同时期的作品:例如 1732 年出版于阿姆斯特丹的早期创作《幻想曲》、《随想曲》、《前奏曲与快板》、《奏鸣曲》等(《第二组曲》是受马特宗一首阿勒曼舞曲的影响而作);又如 1736 年左右为《路易莎公主而作的练习曲》(路易莎公主当时年约十二三岁);《g 小调随想曲》(时间可能也在 1736 年左右);再如 1750 年的《C大调奏鸣曲》。

最后,除了这几卷以外,必须加上后来刊载在《亨德尔全集》第 48 卷内题名为《击弦钢琴曲与拨弦钢琴曲》的各种钢琴曲中。另外巴贝尔还有一本根据亨德尔歌剧的序曲和咏叹调而改的选集(1713 或 1714)。

〔397〕马特宗在 1722 年引用《e 小调赋格曲》时说它是亨德尔的一首新作。

〔398〕当亨德尔把一本克里格的《钢琴练习曲集》(1699 年出版)送给友人格朗维尔时,他亲口这样告诉格朗维尔。

〔399〕在《以色列人》中,合唱曲《他杀死初生的埃及婴儿》的素材为《a 小调赋格曲》;合唱曲《他们厌恶在河边饮水》的素材为《g 小调赋格曲》。另外一首赋格曲(第 4 首)则被用作《勃罗克斯耶稣受难曲》的《序曲》。

〔400〕在他的总谱上屡次注着"随意"或"拨弦钢琴"的记号,表示在这里可以即兴弹奏。

亨德尔的指力虽然很强,而他的触键却异常平稳、均衡。柏尼告诉我们说,当他弹奏的时候,他的手指"蜷成结实的弧形,手的动作,甚至手指也几乎看不出来"(见《纪念亨德尔》第 35 页)。塞非特认为"他的技巧实现了所有拉摩的原则,而且无疑地促成了现代方式的大拇指的使用。"

塞非特又说,"我们还可以追溯出亨德尔到达英国以后和英国即采用意大利指法这两个事实之间的关系"。

〔401〕1797 年阿诺尔德出版第四集;但是其中一部分并非原作。第二集的出版与亨德尔无关。

《亨德尔全集》第 28 卷内包括《第一集》作品第四号(1738)里的《六首协奏曲》和《第三集》作品第七号(1760)里的《六首协奏曲》。第 48 卷内包括《第二集》(1740)里的所有协奏曲、一篇两架风琴与乐队的《协奏曲》实验作和《第四集》(1797)里的两首《协奏曲》。

许多协奏曲都注有创作日期。大多数写于1735年到1751年之间；其中几首有特殊用途:《第一集》里的第六首用作《亚力山大的酒宴》的《间奏曲》；《第一集》里的第四首略早于《阿尔契娜》；《第三集》里的第三首是为孤儿院而作。在英国听众的心目中，《b小调协奏曲》(第三首)常与《以斯帖》联在一起，因为它的小步舞曲题名为“从《以斯帖》而来的小步舞曲。”

〔402〕1735年5月8日。这正是亨德尔写作和演出《第一集》里的最初几首《协奏曲》的那一年。

〔403〕霍金斯写道:“在那个时候，音乐还没有现在这样普遍；许多听众说，‘我不懂得音乐’，他们坦白承认自己缺乏音乐的领会。假如听任他们自由，他们甚至不顾别人的倾听而会任意谈起话来；可是在亨德尔表演的时候，这些人不单感动得鸦雀无声，而且报以最热烈的掌声。固然我们不能说这是知音的鼓掌，然而比起一些批评家和理性的崇拜者的欣赏来，这一点更足以证明亨德尔的和声的力量。”(见《音乐通史》第912页)

〔404〕在《第十协奏曲》里有两个大提琴和两个大管；在两架风琴的《协奏曲》里也是这样；在篇幅较长的《F大调协奏曲》(第48卷)里有两个法国号。

〔405〕有时上面就注上名称。见第28卷里的《第八协奏曲》和第48卷里的《F大调协奏曲》。

〔406〕第48卷第51页。

〔407〕我相信斯特里菲尔德是第一个注意到《第四风琴协奏曲》的亲笔原稿的人，稿子上面附有一首以这首协奏曲本身的一个主题为基础的《哈利洛亚合唱曲》。原稿写于1735年，现藏英国博物院；后来亨德尔在1737年写《时间的胜利》时，曾经旧调重弹，把它用来作为终结。

〔408〕还有斯克里亚宾。——英译者注。

〔409〕《六首两个双簧管附古拨弦钢琴数字低音的奏鸣曲或三重奏》。刊载于第27卷内。

〔410〕第48卷第112页。

〔411〕第48卷第130页。

〔412〕第27卷。

〔413〕“《七首两个小提琴、两个双簧管、或两个长笛及数字低音的奏鸣曲集第二集》，作者格·弗·亨德尔。”

〔414〕后来沃尔什把亨德尔歌剧和神剧中最为人喜爱的咏叹调改编为长笛、小提琴和古拨弦钢琴的《奏鸣曲集》。一共有6卷。

〔415〕十六首里有十一首是这样。有一首奏鸣曲(第三首)为三个乐章。有三首(第一、第五和第七首)为五个乐章。有一首(第九首)为七个乐章。

〔416〕在第一首《奏鸣曲》内，最后一个普通拍子的急板乐章采用了四分之三拍子的行

板乐章的主题，第二乐章便是由这个主题构成的。在第二首《奏鸣曲》内，最后一个普通拍子的急板乐章建立在四分之三拍子的行板乐章的主题上，稍微加了一些变动。

〔417〕第五首《奏鸣曲》有五个乐章——小广板、快板（八分之三的拍子）、慢板、快板（四分之四的拍子）和快板（八分之十二的拍子）。

〔418〕从五个乐章到七个乐章。

〔419〕第一、第二和第三首三重奏用加伏特舞曲来结束。第四、第六和第七用小步舞曲结束。第五用布莱舞曲。在第二首三重奏内，还有两首莫塞舞曲和一首进行曲；在第三首内有一首萨拉班舞曲、一首阿勒曼舞曲和一首回旋曲；在第四首内有一首古代变奏曲和一首快步舞曲。

〔420〕这是由于当时美学的论据的影响。门尼克写道："乐队音色的中和适度形成了巴赫与亨德尔时代的特色。管弦乐法相当于风琴的音域。"交响乐队主要建立在弦乐器上；管乐器一般用作伴奏。当木管乐器用作助奏时，它贯穿整个乐章，并不是仅仅偶尔用来添加一些音色上的变化。

〔421〕在《时间的胜利》的中间部分，有一首两个双簧管、两个小提琴、一个中提琴、一个大提琴、一个低音提琴和一架风琴的器乐《奏鸣曲》。在《复活》的玛达琳的一段独唱中，亨德尔用了两个长笛、两个小提琴(加弱音器)、一个古大提琴和一个大提琴；大提琴开始时的一个持续音长达 39 小节，然后古拨弦钢琴再接上去。在咏叹调的中段，古大提琴和长笛都演奏各自独立的声部。

〔422〕见《拉达米斯托》(1720) 中提吕达特的咏叹调《我祈求苍天》和最后一段合唱。在《凯撒大将》里，他用了四个法国号。

我并不认为在乐队中首先倡用单簧管的人是亨德尔，因为这是很值得怀疑的。在施密特的一本《塔麦拉诺》的抄本上，我们看到 clar. e clarini (单簧管) 的记号，而实际在原稿上却注着 cornetti (短号)。正如同拉摩在《阿冈底与塞菲斯》里用 clarinettes 一样，可能指的是高音小号。斯特里菲尔德也提到过一首两个"单簧管"和猎号的协奏曲，其原稿现藏于剑桥费兹威廉博物院。

〔423〕《阿尔契娜》、《塞美利》、《诗人的冥想》、《亚力山大的酒宴》、《圣西西利亚颂》等。亨德尔通常总赋予大提琴一种爱情的欲望或一种哀戚的抚慰。

〔424〕在《亚力山大的酒宴》第二幕的第一场(g 小调咏叹调的第二部分) 中，一群鬼魂在黑夜中从坟墓里出来徘徊的时候，不用小提琴和铜乐器；只有三个大管、两个中提琴、一个大提琴、低音提琴和风琴。

〔425〕《扫罗》里的魔术师一场，撒母耳的鬼魂出现。

〔426〕在《奥兰多》(1733)里，他用了一种柔和的小型中提琴。

〔427〕这些巨型乐器用在威斯敏斯特的盛大演出中。斯坦因士贝在 1727 年为加冕典礼制造了一种最低音大管。亨德尔为了《扫罗》和《德丁根感恩歌》的演出，曾经

向炮兵队借用过伦敦鼓楼塔上的大鼓。此外，他象柏辽兹一样大胆，在乐队里使用枪炮。伊·卡特夫人写道："亨德尔在《玛喀比犹大》里真的使用枪炮，而且效果很好"（见《卡特通讯集》第134页）。席吕顿有一幅幽默的素描，画着一个人站在布景后面放枪，嘴里说："看，我这是在抄袭亨德尔。"

〔428〕为了《凯撒大将》第二幕开始时克利娥帕特拉的幽魂在帕纳苏斯出现的那一场，亨德尔用了两个乐队：一个在台上，内有双簧管、两个小提琴、中提琴、竖琴、古大提琴、双颈大抱琴、大管和大提琴等乐器；另外一个在台前。在《亚力山大·巴鲁斯》里，他用两个长笛、两个小提琴、中提琴、两个大提琴、竖琴、曼陀林、低音提琴、大管和风琴来为克利娥帕特拉的第一段咏叹调伴奏。

〔429〕见福尔巴赫1899年的《亨德尔乐队的构成》。

〔430〕另外，长笛分成两部分，双簧管分成两部分，大管、中提琴、大提琴和低音提琴都分成两部分，再加古拨弦钢琴、双颈大抱琴、竖琴和风琴，总计起来，《以斯帖》的一首独唱有15个器乐声部伴奏。

〔431〕用在《天使之歌》里。

〔432〕如《扫罗》里"在合奏时用第二中提琴重复大提琴"（见注429）。

〔433〕我们可以在这个观点上，从《亚力山大的酒宴》的简单的管弦乐法来研究其发展。在《亚力山大的酒宴》里，最初只有两个双簧管与弦乐器用在一起，后来跟着出现了两个大管（第六首咏叹调）、两个法国号（第九首咏叹调）、两个小号与小鼓（第二部分），最后在《圣西西利亚》显灵的时候又出现了两个长笛。

〔434〕乔木梅利的《阿塔塞斯》在1749年演出于《罗马》，赫·阿贝特博士在他的谱上初次发现了crescendo il forte（渐强——译者）这个记号。在十八世纪时，沃格勒长老和舒柏特早就把发明crescendo这个表情记号的功劳归诸乔木梅利。

〔435〕在十八世纪中叶，德国曼海姆选侯卡尔·狄奥多（1743—1799）有一个非常杰出的管弦乐队，乐队指挥为约·史丹密兹（1717—1757）。这个乐队在管弦乐曲和演奏上创立了一种新的风格，启发了交响曲和室内乐的创作。继约·史丹密兹之后来到曼海姆的音乐家有霍尔兹波尔、吕赫特、费尔兹、安·史丹密兹等人。他们在音乐上的贡献很大，后人称他们为曼海姆派。简单来说，这一派的贡献有：（一）小提琴部分所奏旋律格外显著，大部为主调音乐的结构而非复调音乐；（二）废止模仿和赋格体裁；（三）首创"渐强"（crescendo）和"渐弱"（diminuendo）表情记号；（四）用快拍子音符的分解和弦及碎音来加强乐队效果；（五）用乐队的分谱来代替数字低音的伴奏等。——译者。

〔436〕见路·卡米恩斯基的《曼海姆派与意大利派》（1909年1至3月的国际音乐学会的《音乐季刊》）。

〔437〕查理·德·布罗斯（1709—1777），法国地理学家、历史学家、语言学家和法律

家，同时是勃根底的议会会长，世人通称他为布罗斯议长。在他游历意大利时所写的信件中，有许多十八世纪意大利音乐活动的资料，深受当时和后世音乐家的重视。——译者。

〔438〕福尔巴赫在《赫克力斯》序曲第二乐章里看到了"弱"、"次强"、"更强一点"、"强"、"次弱"等表演记号，均长达十四小节。在《阿西士与迦拉提亚》的合唱曲《悲伤啊，你们这些文艺女神》里，我们看到"强"、"弱"、"更弱"等表情记号。《祭师查多克》的引子是一段壮阔的"渐强"；《底波拉》最后一首合唱曲的引子乐章则是一段非常宽畅的"渐弱"。

〔439〕见里曼的《表情记号的起源》(1909年2月份国际音乐学会的《音乐季刊》)。

〔440〕门尼克在拉摩的《阿冈底与塞菲斯》(1751)序曲的一个长音符上面，看到同样用(>)来代表"渐弱"。

〔441〕贾米尼阿尼解释"强"和"弱"说："旋律的表情非它们不行；因为一切美好的音乐都是在模仿漂亮的说话声调，而这两个记号的目的即在表达语调的抑扬顿挫。"台列曼写道："无论从任何方面来说，歌曲是音乐的根源。因此乐器所演奏的东西必须合乎唱歌的表情原则。"

福尔巴赫说，在当时的德国，各色各样的音乐家都受到这个原则的支配，甚至小号演奏家奥尔顿堡在写他的《小号吹奏法》时，也以器乐演奏必须合乎唱歌的这个原则为根据。

〔442〕见塞非特的《亨德尔的弥赛亚的独唱歌曲中的装饰音》一书(1907年7至9月的国际音乐学会的《音乐季刊》)。

〔443〕据福尔巴赫的估计，"大协奏部分"有8个第一小提琴、8个第二小提琴、6个中提琴、4个到6个大提琴和4个低音提琴——而"伴奏部分"则有6个第一小提琴、6个第二小提琴、4个中提琴、3个或4个大提琴和3个低音提琴。

这个数字较亨德尔亲自主持演出时大得多。亨德尔死后不久，1759年5月3日在孤儿院演出《弥赛亚》的节目单上，一共只有56个演奏者，其中包括33个器乐家和23个歌唱家。乐队的分配为12个小提琴、3个中提琴、3个大提琴、4个双簧管、4个大管、2个小号、2个法国号和3个小鼓(见1902年5月的《音乐时代》)。

〔444〕福尔巴赫告诉我们"拍子要柔和，表情要流畅"；这两个基本要点掌握住了，演奏亨德尔的作品就可以传神。

〔445〕在《圣西西利亚颂》和《诗人的冥想》之间，从1739年9月29日到10月20日，亨德尔写了十二首弦乐和古击弦钢琴的《大协奏曲》(见《亨德尔全集》第30卷)。它们在1740年4月间世。另外还有一卷《双簧管协奏曲集》(留待下文再为介绍)，其中包括六首《大协奏曲》(见《亨德尔全集》第21卷)。塞非特曾经把这些协奏曲编纂成一本很完善而且适用的版本(布累特科夫出版)。

〔446〕“独奏部分” 包括一首以古拨弦钢琴助奏的两个小提琴和一个低音提琴的三重奏。德国作家在“独奏部分”内偶用木管乐器，把一个小提琴、一个双簧管和一个大管结合了起来。一般的说，意大利作家仍然保持原状，只用弦乐器。

〔447〕科列里的作品第六号《大协奏曲》是他终生的实践结果，出版于 1712 年。约当 1682 年光景，在莫法特游历罗马的时候，他便在那里看到了科列里的《大协奏曲》，那时科列里已经为规模相当宏大的乐队写就了这些《大协奏曲》。柏尼说科列里在 1680 年曾经在瑞典克吕斯丁宫指挥过一次包括 150 个弦乐器的音乐会(见谢林的《器乐演奏会的历史》，1905 年布累特科夫版)。

〔448〕贾米尼阿尼使科列里的协奏曲出版了三卷：作品第二号(1732)、作品第三号(1735)和作品第七号(1748)。

〔449〕谢林曾经注意到贾米尼阿尼的一个主题与亨德尔的第四首《大协奏曲》的某一主题之间的关系。

〔450〕《亨德尔全集》第 21 卷。

〔451〕在 1682 年左右，莫法特在萨尔茨堡出版了他的《委婉和谐的颂赞》(室内奏鸣曲)。在这作品里，他把卢利的三重奏风格和意大利的协奏曲风格熔为一炉。1701 年，他又在巴索出版了一些模仿科列里的意大利形式的《大协奏曲》。

〔452〕《大协奏曲》，1721 年出版于阿姆斯特丹。

〔453〕威尼斯的维瓦尔第(1680—1743)是慈善医院 1714 年后的圣咏团指挥；他的名声在 1710 年到 1720 年间开始传往德国。约·塞·巴赫曾经于 1708 年到 1714 年间住在魏玛的时候改编过他的《大协奏曲》。

〔454〕洛卡太利和维瓦尔第都受过意大利歌剧的影响。维瓦尔第写过 38 出歌剧。洛卡太利有一首协奏曲(作品第七号，1741 年)叫做《阿吕安娜的哭泣》。在维瓦尔第的《和谐集》里，有四首《协奏曲》描写四个季节，第五首描写大风暴，第六首描写欢乐。在维瓦尔第的作品第十号里，有一首《协奏曲》描写黑夜，另外一首描写金翅雀。谢林曾经提起过维瓦尔第在德国时所给达姆施塔特的格罗普尔的影响以及在波布米亚时所给维纳的影响。

〔455〕见下列创作日期：1739 年 9 月 29 日，《G 大调第一协奏曲》；10 月 4 日，《F 大调第二协奏曲》；10 月 6 日，《e 小调第三协奏曲》；10 月 8 日，《a 小调第四协奏曲》；10 月 12 日，《降 B 大调第七协奏曲》；10 月 15 日，《g 小调第六协奏曲》；10 月 18 日，《c 小调第八协奏曲》；10 月 20 日，《b 小调第十二协奏曲》；10 月 22 日，《d 小调第十协奏曲》；10 月 30 日，《A 大调第十一协奏曲》(《亨德尔全集》第三十卷)。

〔456〕特别是在《第十协奏曲》(d 小调)里，我们看到法国的影响。其中有一首《序曲》(四分之四拍子的缓板和八分之六拍子的赋格曲)，整个乐章保持着一种抽象和不规则的性质。6 个乐章中的最后一个——中庸快板，附有极其美妙的变奏

曲——活像八音琴里的调子。

〔457〕再看《e小调第三协奏曲》，声部进行显得八面玲珑：它那二分之三拍子的小广板是这样忧郁宁静；它那八分之十二拍子的赋格曲体的行板，主题结构是这样复杂、这样华丽，象是一个善变而感伤的心灵的幻想；它那四分之四拍子的快板带着古怪的诙谐；它那建立在持续音上的美丽如画的波洛涅兹舞曲；还有它那最后一段并不太快的快板，其中的节奏和意想不到的转调，使人联想到贝多芬后期四重奏中的某些舞曲。

〔458〕阿·度勒(1471—1528)，德国画家和雕刻家。——译者。

〔459〕《D大调第五协奏曲》或许可以称做《圣西西利亚协奏曲》；因为六个乐章中倒有三个（开头两个和最后一个美丽的小步舞曲）重新出现在《圣西西利亚颂》的《序曲》里。

〔460〕谢林认为亨德尔这段莫塞舞曲的乐思，是得自莱·利奥的《圣埃里那骑士》中的一段过门。

〔461〕最后两段快板结束得略显草率。亨德尔作品里的乐章次序，一任兴之所至随意排列，令人惊奇不止。

〔462〕在这里，我们不能再继续把其他管弦乐的《协奏曲集》加以分析。我现在只是把它们列举于下：《六首大协奏曲集》，作品第三号，又名《双簧管协奏曲集》(虽然双簧管的地位并不特别显著)，出版于1734年，1733年光景演出于奥兰治王子与安妮公主的婚礼之中。但是就我们所知，其创作年代远在这个时候之前：因为我们不仅可在第三首和第五首里找到《钢琴曲集》里那些赋格曲的痕迹，而且第四首曾经在1716年被用作《阿马迪吉》的第二《序曲》，第五首的第一乐章也在1722年上演歌剧《奥托乃》时演出过。这一集协奏曲的曲体不象前面那些大协奏曲那样固定，它们多半是从两个乐章到五个乐章；而其配器除了弦乐器和两个双簧管之外，有时还有两个长笛、两个大管、风琴和古拨弦钢琴等。双簧管的独奏只能算是例外，一般都用来加强小提琴。

除了这个集子以外，我们还可以介绍一些其他的协奏曲，这些协奏曲的写作时期前后不同，全部被收在《亨德尔全集》第21卷内；特别是写于1736年1月的那首杰出的《亚力山大的酒宴协奏曲》，它的风格与这首神剧同样壮阔。还有四首小协奏曲，其中有两首为早期作品，据克里赞德尔的考据，写于1703年到1710年之间。

〔463〕亨德尔的序曲极受欢迎，沃尔什把它们改编成一本钢琴曲集(包括65首序曲)。在《亨德尔全集》第48卷内，可以看到这些改编的样本。

〔464〕两个乐章都是基本和必要的。

〔465〕亨德尔常把这种方法用作乐队过渡到歌声的桥梁。

〔466〕希伯与马特宗同为亨德尔时代的最伟大的德国音乐批评家。他说，序曲的头两

个乐章应该“指出歌剧的主要性格”；而第三乐章应该“为该歌剧的第一场做好准备工作”（见1745年的《音乐评论》）。希伯本人在1738年写了一些“部分地表达出歌剧内容”的小序曲。

〔467〕行板、小广板、快板(赋格曲)。

〔468〕只要有机会，一个现代作曲家必然会有系统地把他的题材呈示出来（例如先把两个不同的主题轮番呈示出来，然后把它们对比起来，造成一种矛盾，最后则用以色列的胜利主题作为结束），而亨德尔则仅仅把这两个主题呈示出来，并不再作任何更进一步的模进。他之所以用巴尔这个主题来结束他的序曲，一则因为那是一个吉格舞曲的乐章，而吉格舞曲适于在那个地方作为结尾；二则因为以色列那个主题是一段慢板，用作第二乐章更为适合。他这样做完全是为了结构上的原因而不是为了剧情上的要求。十八世纪的交响曲差不多都是这样。甚至贝多芬在他的《英雄交响曲》里，也同样让他的英雄在第二乐章中就死去和埋掉；然后在第三和第四乐章里，再来歌颂他的事迹和胜利。

〔469〕在其他具有引述作品内容的序曲中，我要提出《亚他利雅》的序曲，它与这出悲剧完全吻合；——《阿西士与迦拉提亚》的序曲是一首“田园序曲”，反映出大自然的异教徒的生活；——《应时神剧》的序曲是一首战争似的序曲，其中有两首进行曲、号声和一段痛苦的祈祷。《玛喀比犹大》的序曲里同样具有一个标题的轮廓，它的第一乐章描写出第一幕开幕时的葬礼场面，第二乐章(赋格曲)与第一幕中的战争似的合唱彼此有关。

《吕卡多一世》(1727)的序曲有两个乐章，包括一段非常有力而富有诗意的暴风雨的描绘，亨德尔按照《在图吕德的伊菲基妮》中暴风雨的方式用这段音乐来揭开第一幕；在最后的隆隆的乐声中，台上的主角开始他们的对唱。

最后，在其他一些小序曲里，我们间或也可以看到某些序曲颇具有戏剧性。最杰出的为《赫克力斯的选择》第三幕开幕前的那一首。它轮番描绘出赫克力斯的愤怒和造化压在他心灵上的那种悲戚的力量。

〔470〕撒·佩皮斯(1633—1703)，英国海军军官、日记作家和音乐爱好者。——译者。

〔471〕《亨德尔全集》第48卷。

〔472〕这作品很快便获得了成功。第一版在1720年左右由沃尔什出版于伦敦，其中错误百出而且极不完全。贾米尼阿尼把它改编为附有变奏曲的古拨弦钢琴曲，并以之付印。《水上音乐》和《焰火音乐》均刊载在《亨德尔全集》第47卷内。

〔473〕除了这些永垂不朽的乐曲外，我们还可以介绍《交响套曲》(《亨德尔全集》第48卷第140页到143页)和用序曲与组曲形式写的《F大调协奏曲》(同上第68页到100页)；但特别要介绍第47卷内的三首《大型管弦乐队协奏曲》和两首《两个法国号协奏曲》。我们可以这样说，《大型管弦乐队协奏曲》是《水上音乐》和《焰火音乐》的初稿。其中第一首《协奏曲》写于1715年左右，为《水上音

乐》提供了两个乐章的素材。它是为两个法国号、两个双簧管、大管、两个小提琴、中提琴和低音提琴而写的。《F大调第二协奏曲》（四个法国号、两个双簧管、大管、两个小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴和风琴）；《D大调第三协奏曲》（两个小号、四个法国号、小鼓、两个双簧管、大管、两个小提琴、中提琴、大提琴和风琴）几乎等于是全部《焰火音乐》，不过乐队的地位较次，另外再加了一架风琴。

两首《两个法国号协奏曲》是几部神剧里的重要合唱曲改编成的，还用两组管弦乐队——第一组有十个声部，第二组有十二个声部（四个法国号、八个双簧管、大管等）。例如《以斯帖》里上帝出现时的那首歌曲《耶和华的头上光芒万丈》，以及紧接着的合唱曲《他解除了我们的忧伤》。这时，两组乐队展开了宏亮的对答。

〔474〕在《亨德尔全集》第47卷的原稿上，包含：六个小号（分奏两个声部，每三个小号奏一声部），三个低音小号，三个小鼓，九个法国号（分奏三个声部，每三个法国号奏一个声部），二十四个双簧管（分奏三个声部，十二个奏第一声部，八个奏第二声部，四个奏第三声部），十二个大管（分奏两个声部，八个奏第一声部，四个奏第二声部）；总计为七十个管乐器。在1749年4月27日的演出中，大约有一百个乐师。

后来亨德尔把它改写，加上弦乐器，以便在音乐会上演奏。

〔475〕为分成三组的九个法国号、分成两组的二十四个双簧管和十二个大管而写。

〔476〕在亨德尔和贝多芬所写的作品里，不难找到其他类似的作品。此外，还有许多为露天节庆而写的通俗的古典乐曲。但它们显然是被完全忽视了。

〔477〕《奥托乃》序曲中的加伏特舞曲的主题传遍整个英国，而且在各色各样的乐器上演奏，甚至流浪的江湖卖艺者也用排箫吹奏它；而在十八世纪末叶人们更把它视为一个法国歌谣经常听到它的演奏（见1765年蒙乃所出版的《法国选集》或《歌选》第1卷第286页）。五十年来，《西皮昂奈》和《吕纳尔多》里的进行曲一直被用作为警卫队的检阅曲。《阿吕安娜》和《贝吕尼斯》里的小步舞曲和序曲盛行不衰。在当时的英国小说里（特别是菲尔丁的《汤姆·琼斯》），我们可以看到亨德尔的音乐是怎样地深入乡村，从最小的乡绅一直到郡里的贵人，虽然他们与一切艺术距离很远，但是他们却都喜爱亨德尔的曲子。

〔478〕1716年左右，保·马·梅宋在一本叫做《庄严的与轻松的咏叹调选集》里，发现其中有一首“亨德尔先生的咏叹调”（原文），名叫“附加于欧洲上流社会巴蕾舞中的咏叹调”。巴拉德（1728）的拉丁、法国和意大利歌曲选把“亨德尔先生的咏叹调”（第61页）也收罗在意大利咏叹调一类内。赫里欧（1734）的《狩鹿歌》里的所有咏叹调完全是配上法国歌词的亨德尔的咏叹调。在勃吕奈一篇叫做《1653年到1790年间的法国音乐出版业》的论文（见1900年国际音乐学会的

《音乐季刊》)里，他列举了许多1736、1739、1749、1751和1765年间的亨德尔作品的法国版本。在1736年和1743年，"宗教音乐会"演出了亨德尔的一些咏叹调和《大协奏曲》(见勃吕奈1900年的《法国的古代音乐会》)。在勃拉维的三本《适用于长笛和小提琴等的咏叹调、恋爱歌、小步舞曲选集》(1740年与1750年间出版)里，他把亨德尔的一些咏叹调改编为长笛曲。亨德尔在巴黎颇有声誉，1739年在市面上曾经出售过他的肖像。(见1739年6月《法国水星报》第2卷第1384页上的商业广告。)

亨德尔作品目录

以下目录是按年代编排的，并附首次演出的地点与时期。括弧里的数字指«亨德尔全集»的卷数。

一　歌剧

1. «阿尔米拉»[55] Almira　汉堡，1705年。
2. «尼禄»(失传) Nero　汉堡，1705年。
3. «佛洛林达»(失传) Florinda　汉堡，1706年左右。
4. «达芙尼»(失传) Daphne　汉堡，1706年左右。
5. «罗德吕哥»[56] Roderigo　佛罗伦萨，1707年。
6. «阿格吕皮纳»[57] Agrippina　威尼斯，1708年。
7. «吕纳尔多»[58] Rinaldo　伦敦，1711年。
8. «费多牧师»[59] Il Pastor Fido　伦敦，1712年。
9. «特西奥»[60] Teseo　伦敦，1713年。
10. «西拉»[61] Silla　从未公开演出(在卡农斯也许非正式演出过)。
11. «阿马迪吉»[62] Amadigi　伦敦，1715年。
12. «拉达米斯托»[63]（共有三个版本）Radamisto　伦敦，1720年。
13. «穆齐奥・夏伏拉»[64] Muzio Scaevola　伦敦，1721年。
14. «佛洛吕邓特»[65] Floridante　伦敦，1721年。
15. «奥托乃»[66] Ottone　伦敦，1723年。

16. 《弗拉维俄》[67] Flavio 伦敦，1723 年。
17. 《凯撒大将》[68] Giulio Cesare 伦敦，1724 年。
18. 《塔麦拉诺》[69] Tamerlano 伦敦，1724 年。
19. 《罗德林达》[70] Rodelinda 伦敦，1725年。
20. 《西皮昂奈》[71] Scipione 伦敦，1726 年。
21. 《亚力山德罗》[72] Alessandro 伦敦，1726 年。
22. 《阿德梅托》[73] Admeto 伦敦，1727 年。
23. 《吕卡多一世》 Riccardo Primo Re d'Inghilterra 伦敦，1727 年。
24. 《西罗伊》[75] Siroe 伦敦，1728 年。
25. 《托洛米奥》[76] Tolomeo, Re d'Egitto 伦敦，1728 年。
26. 《洛塔吕奥》[76] Lotario 伦敦，1729 年。
27. 《帕特诺普》[78] Partenope 伦敦，1730 年。
28. 《吕纳尔多》(修订版)[58] Rinaldo 伦敦，1731 年。
29. 《波罗》[79] Poro 伦敦，1731 年。
30. 《伊齐奥》[80] Ezio 伦敦，1732 年。
31. 《苏撒梅》[81] Sosarme 伦敦，1732 年。
32. 《奥兰多》[82] Orlando 伦敦，1733 年。
33. 《阿吕安娜》[83] Arianna 伦敦，1734 年。
34. 《特普西科尔》[84] Terpsichore
35. 《阿吕奥唐特》[85] Ariodante 伦敦，1735 年。
36. 《阿奥契娜》[86] Alcina 伦敦，1735 年。
37. 《阿塔兰塔》[87] Atalanta 伦敦，1736 年。
38. 《裘士提纳》[88] Giustino 伦敦，1737 年。
39. 《阿米尼俄》[89] Arminio 伦敦，1737 年。
40. 《贝利尼采》[90] Berenice 伦敦，1737 年。

41. «法拉芒多»[91] Faramondo 伦敦,1738年。

42. «释尔斯»[92] Serse 伦敦,1738年。

43. «伊密尼俄»[93] Imeneo 伦敦,1740年。

44. «戴达密亚»[94] Deidamia 伦敦,1741年。

45. «在亚各斯的朱彼得» Jupiter in Argos (原稿藏费兹威廉博物院。广告虽已登出,但未演出。) 1739年。

46. «提托» Tito 未演出,亦未出版。

47. «阿尔方索·伊莫» Alfonso Imo 未演出,亦未出版。

48. «弗拉维俄·奥里勃吕俄» Flavio Olibrio 未演出,亦未出版。

49. «霍诺吕斯» Honorius 未演出,亦未出版。

50. 一出未定名的歌剧(原稿藏费兹威廉博物院。)

51. 十一出1730年到1747年间改编的杂剧。

二 神剧

1. «圣约翰耶稣受难曲»[9] Passion according to St. John 汉堡,1704年。

2. «复活»[32] Resurrezione 罗马,1708年。

3. «时间的胜利»[24] Il Trionfo del Tempo 罗马,1708年。

4. «耶稣基督受难曲»[15] The Passion of Christ 汉堡,1717年。

5. «以斯帖»(初版) Esther 卡农斯,1720年。

6. «以斯帖»(二版) Esther 伦敦国王剧院,1733年。

7. «底波拉»[29] Deborah 伦敦国王剧院,1733年。

8. 《亚他利雅》[5] Athaliah 牛津，1733年。
9. 《扫罗》[13] Saul 伦敦国王剧院，1739年。
10. 《在埃及的以色列人》[16] Israel in Egypt 伦敦国王剧院，1739年。
11. 《弥赛亚》 Messiah 都伯林，1742年。
12. 《参孙》[10] Samson 柯汶特花园剧院，1743年。
13. 《约瑟》[42] Joseph 柯汶特花园剧院，1744年。
14. 《伯沙撒》[19] Belshazzar 国王剧院，1745年。
15. 《应时神剧》[43] Occasional Oratorio 柯汶特花园剧院，1746年。
16. 《玛喀比犹大》[22] Judas Maccabaeus 柯汶特花园剧院，1747年。
17. 《约书亚》[17] Joshua 柯汶特花园剧院，1748年。
18. 《亚力山大·巴鲁斯》[33] Alexander Balus 柯汶特花园剧院，1748年。
19. 《所罗门》[26] Solomon 柯汶特花园剧院，1749年。
20. 《苏撒拿》[1] Susanna 柯汶特花园剧院，1749年。
21. 《狄奥多》[8] Theodora 柯汶特花园剧院，1750年。
22. 《耶弗他》[44] Jephtha 柯汶特花园剧院，1752年。
23. 《时间与真理的胜利》[20] Triumph of Time and Truth 柯汶特花园剧院，1757年。

三　颂歌、小夜曲与应时乐曲

1. 《阿西士、迦拉提亚与普里费摩》[53] Acis, Galatea e Polifemo 那不勒斯，1708年。
2. 《安妮王后寿颂》[46之1] Birthday Ode for Queen Anne 圣詹姆士宫，1713年。

3. «阿西士与迦拉提亚»[3] Acis and Galatea

卡农斯，1720年。

4. «炼丹术士» The Alchemist

柯汶特花园剧院，1732年。

5. «在宴会上的帕纳索»[54] Il Parnasso in Festa

国王剧院，1734年。

6. «亚力山大的酒宴»[12] Alexander's Feast

柯汶特花园剧院，1736年。

7. «圣西西利亚颂»[23] Ode for St. Cecilia's Day

林肯旅邸剧院，1739年。

8. «谐和赞歌» Praise of Harmony

林肯旅邸剧院，1739年左右。

9. «诗人的冥想» L'Allegro, Il Penseroso ed Il Moderato 林肯旅邸剧院，1740年。

10. «亥门» Hymen 都伯林，1742年。

11. «塞美利»[7] Semele 柯汶特花园剧院，1744年。

12. «赫克力斯»[4] Hercules 国王剧院，1745年。

13. «阿尔采斯提»[46之2]。Alceste 戏剧插曲。(从未演出) 1749或1750年。

14. «赫克力斯的选择»[18]。Choice of Hercules 一首间奏曲 柯汶特花园剧院，1751年。

四 宗教音乐

1. «F调孩子们赞美吧» Laudate Pueri in F

哈雷1702年。

2. «主说»[38] Dixit Dominus 罗马，1707年。

3. «除非主»[38] Nisi Dominus 罗马或哈雷。

4. «D调孩子们赞美吧»[38] Laudate Pueri in D

罗马，1707 年。

5. «风静吧»[38] Silete venti　罗马，1708 年。

6. «六首哈利路亚颂»[38] Six Alleluias 给歌声与古拨弦钢琴演唱。

7. «乌得勒支感恩歌与晨祷歌»[31] Utrecht Te Deum and Jubilate　圣保罗大教堂，1713 年。

8. «D调感恩歌»[37] Te Deum in D　1714 年左右。

9. «十五首钱多斯圣歌»[34] Fifteen Chandos Anthems 给合唱队、风琴与乐队演唱。

卡农斯，1716——18 年。

10. «降B调感恩歌»[37] Te Deum in B flat

卡农斯，1716——18 年。

11. «四首加冕圣歌»[14] Four Coronation Anthems 给七个声部的合唱队和大型乐队演唱。

威斯敏斯特寺院，1727 年。

12. «A调感恩歌»[37] Te Deum in A　1727 年左右。

13. «赞美我主» O Praise the Lord,«圣诗»第一〇三首等[36]。　给合唱队与乐队演唱的圣歌。

14. «婚礼圣歌» Wedding Anthem, «圣诗»第四十五首等[36]。　八个声部合唱、独唱、乐队和风琴。

安妮公主的婚礼。1734 年。

15. «婚礼圣歌» Wedding Anthem, «圣诗»第六十八首等。合唱、独唱和乐队。

英国太子婚礼，1736 年。

16. «葬礼圣歌»[11] Funeral Anthem

卡罗琳王后葬礼，1737 年。

17. «德丁根感恩歌»[25] Dettingen Te Deum 1743 年。

18. «德丁根圣歌» Dettingen Anthem,«圣诗»第十首与第十一首等[36] 1743 年。

19. «孤儿院圣歌» Founding Hospital Anthem,«圣诗»第四十一首等[36] 1749 年。

20. «三首赞美歌» Three Hymns。原稿藏费兹威廉博物院。歌词作者为威斯雷牧师。歌名:"罪人，听从福音的话，""哦，神圣的爱，你是多么甜美，"和"欢呼吧，我主为王。"

五 室内声乐曲

1. «七十二首独唱清唱剧»，给一个声部或两个声部演唱,并附器乐伴奏[52之1、2、3]。Seventytwo Solo Cantatas for one or two voices with instruments. 歌词为意大利文。第八首为英文; 第十八首为西班牙文,由六弦琴伴奏。

2. «二十二首意大利二重唱与两首三重唱»，附古拨弦钢琴与大提琴伴奏[32]。Twenty-two Italian Duets and two Trios with harpsichord and violoncello.

3. «七首意大利"朔拿大"» Seven Italian Sonatas 未出版。原稿藏费兹威廉博物院。

六 器乐曲

1. «六首奏鸣曲»,给两个双簧管演奏,由古拨弦钢琴用数字低音伴奏[73]。Six Sonatas for two oboes with thorough-bass for harpsichord 1696 年。

2. «古大提琴奏鸣曲»与«C调古拨弦钢琴协奏曲»[48]
Sonata for viola-da-gamba and cembalo concertata in C 汉堡，1705年。

3. «幼年集»[48] Klavierbuch aus der Jugendzeit
1710年。

4. «三首奏鸣曲»，给长笛与古拨弦钢琴演奏[48]。
Three Sonatas for flute and harpsichord
可能在汉诺威。1710年左右。

5. «水上音乐»[47] Water Music 1715年。

6. «钢琴组曲»[2] Suites de pièces pour clavecin
1720年出版。

7. «十五首独奏曲»，给长笛、双簧管或小提琴演奏，由古拨弦钢琴或低音提琴用数字低音伴奏[27]。
Fifteen Solos for a German flute, oboe or violin, with a thorough-bass for harpsichord or bass viol. 1724年。

8. «六首协奏曲»[21]，作品第三号。亦名«双簧管协奏曲»。Six Concertos. Op. 3.
沃尔什出版，1729年。

9. «九首奏鸣曲或三重奏»，给两个小提琴、长笛或双簧管演奏，由古拨弦钢琴或大提琴用数字低音伴奏，作品第二号[27]。Nine Sonatas or Trios for two violins, flutes, or oboes, with a thorough-bass for harpsichord or violoncello, Op. 2
沃尔什出版，1733年。

10. «钢琴组曲»[2] Suites de pieces pour clavecin 第二集在1733年被沃尔什私自加以出版。

11. 《钢琴曲集》[2] Pieces pour clavecin 其中五首在1733年演出于阿姆斯特丹。另有好几首原稿藏伯金翰宫和费兹威廉博物院。

12. 杂剧奥吕斯特士中的《序曲》[48] Overture for the pasticcio Oreste 1734年。

13. 《六首风琴或古拨弦钢琴的赋格曲或祈祷曲》，作品第三号(甲)[2] Six Fugues or Voluntaries for the organ or harpsichord Op. 3(a)

沃尔什出版，1735年。

14. 杂剧《严厉的亚力山德罗》中的《g小调序曲》[48] Overture in g minor for the pasticcio Alessandro Severo 1738年。

15. 《六首风琴协奏曲》，作品第四号[48] Six Organ Concertos Op. 4 沃尔什出版，1738年。

16. 《七首奏鸣曲或三重奏》，给两个小提琴或长笛演奏，由古拨弦钢琴或大提琴用数字低音伴奏，作品第五号[27]。Seven Sonatas or Trios for two violins or German flutes, with a thorough-bass for the harpsichord or violoncello Op. 5

沃尔什出版，1739年。

17. 《英国古代舞曲》[48] Hornpipe 为夫克斯霍尔花园音乐会而作。由弦乐器分成三个声部演奏。

1740年。

18. 《六首风琴协奏曲》Six Organ Concertos, 是沃尔什从"器乐协奏曲"中改编过来的。

1740年。

19. 《十二首大协奏曲》，作品第六号(甲)[30]。Twelve

Grand Concertos, Op. 6a. 只用弦乐器演奏，分成七个声部。　　　　沃尔什出版，1740年。

20. «钢琴曲集»[2] Pieces pour le clavecin
　　　　克鲁尔出版，1742年。

21. «森林音乐»[47] Forest Music　　　　1742年。

22. «焰火音乐»[47] Fire Music　　　　1749年。

23. «d小调协奏曲»，给两架风琴与乐队演奏[48] Concerto for two organs and orchestra in d minor, 只有一个乐章保存下来。

24. «b小调序曲»[48] Overture in b minor, 是沃尔什从«时间的胜利»中改编过来的。

25. «d小调风琴协奏曲»[48] Organ Concerto in d minor, 只有两个乐章。

26. «F调风琴协奏曲»[48] Organ Concerto in F

27. «A调组曲»[48] Partita in A

28. «六首小赋格曲»(可疑)。Six little Fugues

29. «小号与法国号协奏曲» Concerto for trumpets and horns

30. «法国号与小军鼓协奏曲» Concerto for horns and side-drums

31. «交响套曲»[48] Sinfonie diverse 八首给乐队演奏的短曲。

32. 两个单簧管和猎号演奏的、分为五个乐章(不全)的«序曲»。Overture for two clarionets and corno di caccia 原稿藏费兹威廉博物院。

«亨德尔全集»另外包括了几卷意大利和德国作曲家的作品，这些

作曲家的作品曾经被亨德尔采用在自己的作品里。兹列举如下:

1. «圣母晚祷歌» Magnificat 传说作者为厄尔巴。

2. «感恩歌» Te deum 传说作者为夫吕奥。

3. «小夜曲» Serenata 作者斯特拉德拉。

4. «二重奏» Duetti 作者克拉吕。

5. «作曲法» Componimenti musicali 作者莫法特。

6. «奥克塔维亚» Octavia 作者莱・凯泽。

本书中外人名对照表

三　画

门尼克　Mennicke
门德尔松　Mendelssohn
马采罗　Marcello, Benedetto
马珀格　Marpurg
马勒　Mahler
马特宗　Mattheson
马森　Masson, Paul Marie

四　画

瓦格纳　Wagner
戈尔德施米特　Goldschmidt, Hugo
贝多芬　Beethoven
贝莱格　Bellaigue, C.
厄尔巴　Erba
厄尔巴赫　Erleback, Philip Heinrich
巴托洛米奥　Bartolomeo, Fra
巴列斯特里那　Palestrina
巴克斯特赫德　Buxtehude
巴伯里尼　Barberini
巴林　Barine, Arvède
巴赫(父)　Bach, Johann Sebastian
巴赫(子)　Bach, Wilhelm Friedeman

五　画

圣-桑　Saint-Saens
本达　Benda, Georg
皮罗　Pirro
台列曼　Telemann
汉密尔顿　Hamilton, Newburgh
尼科列尼　Nicolini
尼费　Neefe
弗罗柏格　Froberger
弗朗西斯开洛　Francischiello
安妮女王　Queen Anne
安迭莫洛　Andimolo
卢利　Lully
卢梭　Rousseau
艾迪生　Addison
艾特纳　Eitner, Robert
艾斯奇拉　Aeschyla
卡里　Carey, Henry
卡里西米　Carissimi
卡米恩斯基　Kamiensky, Lucien
布瓦洛　Boileau
布洛　Blow, John
布特斯特台　Buttstedt
布罗克斯　Brockes
布罗斯议长　President of Brosses

六　画

米开朗琪罗　Michael Angelo
米尔顿　Milton, John
米塔斯塔肖　Metastasio
乔木梅利　Jommelli
伦布兰特　Rembrandt
达·芬奇　da Vinci, Leonardo
伐尔德吕琪　Valdreghi, L.F.

七　画

八　画

九　画

十　画

十一画

十二画